XXXVII Mostra Internazionale del Cinema Libero

IL CINEMA RITROVATO 2008

Cineteca del Comune di Bologna

XXII edizione / 22nd Edition
Sabato 28 giugno - Sabato 5 luglio / Saturday 28 June - Saturday 5 July

Questa edizione del festival è dedicata a Vittorio Martinelli
This festival's edition is dedicated to Vittorio Martinelli

CINETECA SPECIALE

IL CINEMA RITROVATO 2008
XXII edizione

Con il contributo di / *With the financial support of*:
Comune di Bologna - Settore Cultura e Rapporti con l'Università
Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna
Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per il Cinema
Regione Emilia-Romagna - Assessorato alla Cultura
Programma MEDIA+ dell'Unione Europea

Con la collaborazione di */ In association with*:
Fondazione Teatro Comunale di Bologna
L'Immagine Ritrovata
Europa Cinemas
Alma Mater Studiorium - Università di Bologna - Dipartimento di Musica e Spettacolo
Bè - Bologna Estate 2008

Main sponsor:
Gruppo Hera

Sponsor:
Aeroporto di Bologna
Porsche. Centro Porsche Bologna
Groupama
Ascom
Datalogic

Con il patrocinio della Camera di Commercio di Bologna / *With the support of Bologna Chamber of Commerce*

I luoghi del festival / *Festival locations*:
•Proiezioni mattutine e pomeridiane / *Morning and afternoon screenings:* Cinema Arlecchino (via Lame, 57) e Cinema Lumière (via Azzo Gardino, 65)
•Proiezioni serali / *Evening screenings*: Piazza Maggiore
In caso di pioggia le proiezioni serali previste all'aperto avranno luogo al Cinema Arlecchino. Le proiezioni-concerto del film *Blackmail* (1 luglio) e della serata avanguardia (5 luglio) avranno luogo al Teatro Manzoni (Via De' Monari 1/2)
In case of rain *the evening open-air screenings will take place at the Cinema Arlecchino. The concert-screenings of* Blackmail *(July 1st) and Avantguarde films (July 5th) will take place at the Teatro Manzoni (Via De' Monari 1/2)*

Per informazioni / *Information*:
•Segreteria del Festival - Ufficio Ospitalità e Accrediti / *Festival Secretariat – Guest Office*
Via Azzo Gardino, 65 - tel. 051 219 48 14 - fax 051 219 48 21 - cinetecamanifestazioni1@comune.bologna.it
Segreteria aperta dalle 9 alle 18 dal 28 giugno al 5 luglio / *Secretariat open June 28th - July 5th -from 9 am to 6 pm*
•Cinema Lumière - Via Azzo Gardino, 65 - tel. 051 219 53 11
•Cinema Arlecchino - Via Lame, 57 - tel. 051 52 21 75

Modalità di traduzione / *Translation services*:
Tutti i film delle serate in Piazza Maggiore e le proiezioni presso il Cinema Arlecchino hanno sottotitoli elettronici in italiano e inglese
Tutte le proiezioni e gli incontri presso il Cinema Lumière sono tradotti in simultanea in italiano e inglese
All evening screenings in Piazza Maggiore, as well as screenings at the Cinema Arlecchino, will be translated into Italian and English via electronic subtitling
Simoultaneous interpreting in Italian and English will be provided for all screenings at the Cinema Lumière

Modalità di accesso
Abbonamento festival: Euro 60
Abbonamento festival ridotto per studenti universitari e anziani: Euro 25 (necessaria la presentazione del tesserino universitario o della Carta d'Argento)
Consente l'accesso a tutte le proiezioni al Cinema Arlecchino e alle due sale del Cinema Lumière
Biglietto per fasce orarie (mattino o pomeriggio) intero: Euro 6
Riduzione soci FICC, accreditati, studenti universitari e anziani: Euro 3
Le proiezioni serali in Piazza Maggiore sono gratuite; gli accreditati avranno accesso ai posti riservati fino a 10 minuti prima dell'inizio del film
Tutte le proiezioni, tranne indicazioni contrarie, sono vietate ai minori di 18 anni

Admission
Festival Pass: 60 Euro
Reduced Festival Pass for University Students and Senior Citizens: 25 Euro (upon presentation of the relevant identification)
Festival Pass holders will be admitted to all screenings held at the ***Cinema Arlecchino*** *and at both theaters of the* ***Cinema Lumière***
Tickets for morning or afternoon screenings *General: 6 Euro*
FICC members, accredited guests, senior citizens, and university students: 3 Euro
Evening screenings in the ***Piazza Maggiore*** *are free. Accredited guests may take advantage of reserved seating up to 10 minutes prior to the start of the film*
All screenings, except where otherwise indicated, are prohibited to anyone under the age of 18

VI Mostra mercato dell'editoria cinematografica: libri, DVD, antiquariato
Biblioteca Renzo Renzi, via Azzo Gardino, 65 – da sabato 28 giugno a martedì 1 luglio - dalle 10.30 alle 20 – ingresso libero

6th Film Publishing Fair: Books, DVDs, Antique and Vintage Materials
Renzo Renzi Library, Via Azzo Gardino, 65 – from Saturday June 28th to Tuesday July 1st - from 10:30 am to 8 pm - free entry

Mostra fotografica
Le burrascose avventure di Giovannino Guareschi nel mondo del cinema
Mostra a cura di Giorgio Casamatti, Roberto Chiesi, Guido Conti e Rosaria Gioia, in collaborazione con Luigi Virgolin
Mostra Promossa da Cineteca di Bologna, Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, Comitato Nazionale 2008 per le celebrazioni della nascita di Giovannino Guareschi e Associazione Club dei Ventitrè, in collaborazione con la Cineteca Nazionale
Sala espositiva della Cineteca in via Riva di Reno, 72
Dal 24 giugno al 19 ottobre 2008 (chiusura estiva in Agosto)
Lunedì-Venerdì dalle 9 alle 17. Sabato-Domenica dalle 10 alle 18
Ingresso libero

Photographic Exhibition
Giovannino Guareschi's Rough Adventures in the World of Cinema
Exibition curated by Giorgio Casamatti, Roberto Chiesi, Guido Conti and Rosaria Gioia, in collaboration with Luigi Virgolin
Exhibition promoted by the Cineteca di Bologna, the Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, Comitato Nazionale 2008 per le celebrazioni della nascita di Giovannino Guareschi and Associazione Club dei Ventitrè, with the collaboration of Cineteca Nazionale
Cineteca Exhibition Hall, via Riva di Reno, 72
Open from June 24th to October 19th *2008 (closed in August).*
Monday-Friday 9 am - 5 pm; Saturday-Sunday 10 am – 6 pm
Free entry

Mostra fotografica
Emilio Ghione, l'ultimo Apache
Mostra Promossa da Museo Nazionale del Cinema e Cineteca di Bologna
Cortile della Cineteca in via Azzo Gardino 65
Dal 28 giugno al 31 luglio – Mostra all'aperto - Ingresso libero

Photographic Exhibition
Emilio Ghione, the Last Apache
Exhibition promoted by the Museo Nazionale del Cinema and the Cineteca di Bologna
Cineteca Courtyard, via Azzo Gardino 65
Open from June 28th to July 31st – Open air exhibition - Free entry

Nell'atrio del Cinema Lumière verranno esposti manifesti provenienti dalla collezione della Fondazione Jérôme Seydoux-Pathé.
Poster exhibition in the lobby of the Cinema Lumière from the collection of the Jérôme Seydoux-Pathé Foundation.

Nell'atrio del Cinema Arlecchino verranno esposti manifesti e documenti d'epoca, a cura del collezionista Vincenzo Bellini.
Poster exhibition in the lobby of the Cinema Arlecchino from the private collection of Vincenzo Bellini.

Copertina / *Cover*: D-sign
Marlene Dietrich e Gary Cooper in *Morocco* di Josef von Sternberg
Retro di copertina: Manifesto del film *L'empreinte* (da Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

Istituzione Cineteca del Comune di Bologna
Presidente / *President*: Giuseppe Bertolucci
Direttore / *Director*: Gian Luca Farinelli
Consiglio di amministrazione / *Board of Directors*: Giuseppe Bertolucci (Presidente), Luca Bitterlin, Gian Piero Brunetta, Alberto Clò, Fabio Fefè

Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero
Fondatori / *Founders*: Cesare Zavattini e Leonida Repaci
Consiglio di amministrazione / *Board of Directors*: Gian Paolo Testa (Presidente), Ginetta Agostini, Giuseppe Bertolucci, Sergio Sabattini, Luciano Pinelli
Segretario / *Secretary*: Gianni Biagi

IL CINEMA RITROVATO 2008

Direttore artistico / *Artistic Director*: Peter von Bagh

Direzione culturale / *Advisory board*: Nico de Klerk, Gian Luca Farinelli, Nicola Mazzanti, Mark-Paul Meyer, Peter von Bagh

Coordinatore del festival / *Festival Co-ordinator*: Guy Borlée

Ritrovati & Restaurati / Recovered & Restored
A cura di / *Curated by* Peter von Bagh, Gian Luca Farinelli e Guy Borlée

Josef von Sternberg, non solo Dietrich / *Josef von Sternberg, not only Dietrich*
A cura di / *Curated by* Janet Bergstrom
Con la partecipazione di / *With the participation of* Nicholas Josef von Sternberg

"Facevamo dei film. Lui ha fatto il Cinema" Lev Kulešov 1917-1943
"We made films. He made Cinema" Lev Kuleshov 1917-1943
A cura di / *Curated by* Ekaterina Holhova, Yuri Tsivian e Nikolaj Izvolov
Con la collaborazione di / *With the collaboration* of Ana Olenina, Eugenia Gaglianone e Dunja Dogo.
Rassegna organizzata in occasione del sessantesimo anniversario del Gosfilmofond
Program organized for the sixtieth anniversary of Gosfilmofond

Cento anni fa: i film del 1908 / *100 Years Ago: the Films of 1908*
A cura di / *Curated by* Mariann Lewinsky
Con la collaborazione tecnica di / *With the technical collaboration of* Chiara Caranti

Forze irresistibili: attrici comiche e suffragettes (1910-1915) / *Irresistible forces: Comic Actresses and Suffragettes (1910-1915)*
A cura di Mariann Lewinsky, con il sostegno dell'Associazione Orlando, del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, della Biblioteca Italiana delle Donne, nell'ambito del progetto *Pioniere del cinema* curato da Monica Dall'Asta / *Curated by Mariann Lewinsky, with the support of the Associazione Orlando, Dipartimento di Musica e Spettacolo and Biblioteca Italiana delle Donne, part of the* Pioniere del cinema *project, curated by Monica Dall'Asta*

Progetto Chaplin: omaggio a Monta Bell / *Chaplin Project: Tribute to Monta Bell*
A cura di / *Curated by* Cecilia Cenciarelli

Emilio Ghione, l'ultimo Apache / *Emilio Ghione, the Last Apache*
A cura di / *Curated by* Denis Lotti

L'età d'oro della Warner: ultimi anni di libertà / *The Golden Age of Warner: Last Year of Freedom*
A cura di / *Curated by* Peter von Bagh

Le burrascose avventure di Giovannino Guareschi nel mondo del Cinema / *Giovannino Guareschi's Rough Adventure in the World of Cinema*
Programma a cura di Gian Luca Farinelli, Tatti Sanguineti e Roberto Chiesi in collaborazione con Il Club dei 23 - Archivio Giovannino Guareschi, Mediaset - Cinema Forever e Cineteca Nazionale / *Programme by Gian Luca Farinelli, Tatti Sanguineti and Roberto Chiesi with the collaboration of Il Club dei 23 - Archivio Giovannino Guareschi, Mediaset – Cinema Forever and Cineteca Nazionale*

Come ho imparato ad amare la bomba / *How I Learned to Love the Bomb*
A cura di / *Curated by* Peter von Bagh

Dossier Blasetti
A cura di / *Curated by* Alfredo Baldi, Riccardo Redi e Michela Zegna

Dossier Cinefilia: Incontro con Pierre Rissient e André S. Labarthe
A cura di / *Curated by* Gian Luca Farinelli e Peter von Bagh

Dossier Piero Tosi
A cura di / *Curated by* Tatti Sanguineti

Dossier Les Cinéastes de l'ombre – un patrimoine réhabilité
A cura di / *Curated by* Jacques Grandclaude
In collaborazione con / *In collaboration with* Joëlle Olivier, Marie Bessi e Jennifer Battle
Prodotto da / *Produced by* INA (Sylvie Richard)
Con la partecipazione di / *With the participation of* Gaumont Pathé Archives (Manuela Padoan, Sandrine Joublin, Louise Doumerc)

Dossier Local Films for Local People
A cura di / *Curated by* Martin Loiperdinger
In collaborazione con / *In collaboration with* Vanessa Toulmin

Dossier Mario Bernardo
A cura di / *Curated by* Andrea Meneghelli

Il cinema più grande della vita (quinta parte) / *Cinema Larger than Life (part 5)*
A cura di / *Curated by* Peter von Bagh e Guy Borlée

Scene dal passato urbano europeo / *Scenes from Europe's Urban Past*
A cura degli archivi del Progetto MIDAS */ Curated by MIDAS Project Archives*

La programmazione culturale nell'era digitale: una proposta per il giovane pubblico oltre il cinema commerciale / C*ultural Programming in the Digital Age: Extending Choice beyond the Mainstream for Youth Audiences*
Seminario di formazione per esercenti europei / *Training workshop for European cinema exhibitors*
Domenica 1 luglio - Mercoledì 4 luglio / *Sunday July 1st – Wednesday July 4th*
Sala Cervi, Via Riva di Reno, 72
A cura di / *Organized by* Ian Christie e Madeleine Probst, in collaborazione con / *in collaboration with* Fatima Djoumer (Europa Cinemas) ed Elisa Giovannelli (Progetto Schermi e Lavagne della Cineteca di Bologna)

Film Restoration Summer School 2008
Promosso da / *Promoted by* Cineteca di Bologna, FIAF, ACE-Association des Cinémathèques Européennes e L'Immagine Ritrovata
Con il supporto di / *With the support of* MEDIA+ Programme of the European Union
Direttore scientifico / *Technical Director*: Davide Pozzi
Coordinatrice / *Co-ordinator*: Elena Tammaccaro

EDCine Training on Digital Archiving
Organizzato da Cinémathèque Royale de Belgique, Fraunhofer-IIS e MOG Solutions nell'ambito del progetto EDCine, sostenuto da IST 6th Framework Program della Commissione Europea.
Coordinamento locale: Francesca Andreoli

Il Cinema Ritrovato DVD Awards (V edizione / *5th edition*)
A cura di / *Curated by* Francesca Andreoli e Piero Di Domenico

Mostra Mercato dell'editoria cinematografica: Libri, DVD, Antiquariato *Film Publishing Fair: Books, DVDs, Antique and Vintage Materials*
A cura di / *Curated by* Anna Fiaccarini e Elisa Giovannetti
In collaborazione con / *in collaboration with* Massimo Roccaforte (NDA, Rimini), Ivan Cipressi (Libreria Cinema Teatro Musica, Bologna), Stefania Russo (Dea Librerie Internazionali, Bologna), Francesca Delizia (CineFolies, Torino), Nella Parolini (Libreria Parolini, Bologna), Marco Vaccari (Tesori di Carta, Bologna), Mario La Scala (Il Labirinto, Bologna)

CATALOGO

A cura di / *Edited by* Roberto Chiesi e Guy Borlée
Con la collaborazione di / *With the collaboration of* Rossana Mordini
Preparazione e revisione testi / *Preparation and text revisions*: Janet Bergstrom, Chiara Caranti, Cecilia Cenciarelli, Silvia Fessia, Emiliana Gil Ocanto, Rosaria Gioia, Lucia Principe, Catherine A. Surowiec
Traduzioni / *Translations*: Cecilia Cenciarelli, Clare Kitson, Alexandra Tatiana Pollard, Cristiana Querzè, David Robinson, Pamela Selwyn, Maura Vecchietti
Testi originali di / *Original texts by*: Janet Bergstrom, Madeleine Bernstorff, Giuseppe Bertolucci, Camille Blot-Wellens, Neil Brand, Kevin Brownlow, Jean Marie Buchet, Cecilia Cenciarelli, Roberto Chiesi, Ian Christie, Monica Dall'Asta, Bryony Dixon, Hervé Dumont, Gian Luca Farinelli, Anna Fiaccarini, Christophe Gauthier, Jacques Grandclaude, Tom Gunning, Giovanni Lasi, Ekaterina Hohlova, Nikolai Izvolov, Mariann Lewinsky, Martin Loiperdinger, Denis Lotti, Nicola Mazzanti, Andrea Meneghelli, Michael Rogosin, Stéphanie Salmon, Tatti Sanguineti, Yuri Tsivian, Luigi Virgolin, Peter von Bagh, Jon Wengström, Michela Zegna
Ringraziamenti / *Special thanks to*: Enrica Z. Merlo per la paziente composizione, Lorenzo Osti per la grafica, André Chevailler e Richard Szotyori per la grande disponibilità e gentilezza, Pier Luigi Raffaelli, Riccardo Pesci, Paola Cristalli, Valeria Dalle Donne, Alessandro Cavazza, Paolo Tamburini, Cesare Ballardini, Anna Fiaccarini e lo staff della Biblioteca della Cineteca di Bologna.

STAFF

Ufficio Stampa */ Press Office*: Patrizia Minghetti
Con la collaborazione di Andrea Ravagnan e Giulia Rovinetti
Coordinamento Ospitalità e Accrediti */ Guest Office*: Lucia Principe, Rossana Mordini e Giulia Bonassi
Coordinamento pellicole e traduzioni */ Films and Translations*: Silvia Fessia e Chiara Caranti
Con la collaborazione di Lucia Principe e Simone Castelli
Rapporti con gli sponsor*/ Fundraising*: Sara Rognoni
Promozione e distribuzione materiale informativo */ Advertising*: Silvia Porretta
Sito web */ Website*: Alessandro Cavazza
Cura editoriale */ Publications*: Paola Cristalli e Valeria Dalle Donne
Consulente musicale */ Music Consultant*: Marco Dalpane

Amministrazione / *Administration*: Gianni Biagi e Anna Rita Miserendino (MicI), Davide Pietrantoni e Silvia Calastri (Cineteca)
Relazioni esterne / *External Relations*: Anna Pina Laraia
Coordinamento organizzativo sale / *Theaters Manager*: Nicoletta Elmi
Coordinamento Cinema Lumière 1: Chiara Caranti
Coordinamento Cinema Lumière 2: Alessandro Mazzanti
Coordinamento Cinema Arlecchino: Claudia Giordani
Coordinamento Piazza Maggiore: Silvia Fessia
Supervisione tecnica / *Technical Supervisors*: Andrea Tinuper e Genesio Baiocchino
Operatori / *Projectionists*: Stefano Bognar, Alessio Bonvini, Carlo Citro, Stefano Lodoli, Marco Morigi, Pietro Plati, Irene Zangheri
Supervisione tecnica / *Technical Supervisor* Arlecchino: Torkell Saetervadet
Revisione pellicole / *Film Checkers*: Claudia Giordani, Alfredo Cau, Luca Miu
Personale di sala / *Theater staff* Cinema Lumière: Marco Coppi, Lorenza Di Francesco, Ignazio di Giorgi, Marco Morigi, Vania Stefanucci, Michela Tombolini
Accoglienza / *Reception*: Anna Loredana Pallozzi, Massimo Torresani
Stagisti / *Interns*: Emiliana Gil Ocanto, Anna Crepu
Traduzioni simultanee / *Simultaneous translation*: Maura Vecchietti, Paola Paolini, Gianna Guidi, Donatella Baggio Betti, Maria Chiara Russo, Stephanie Johnson
Sottotitoli elettronici / *Electronic subtitling*: Cristiana Querzé per SUB-TI Limited London
Service Audio Piazza Maggiore: Coop 56 (Loris Lideo)
Service Video e traduzioni simultanee: Videorent (Mauro Tattini)

Desideriamo esprimere il nostro più caloroso ringraziamento ai sostenitori de Il Cinema Ritrovato:
We would like to extend our warmest thanks to Il Cinema Ritrovato's supporters:
Antti Alanen (Suomen Elokuva-Arkisto); Natacha Aubert; Alfredo Barria Troncoso (Festival del Cine de Valparaiso); Matthew e Natalie Bernstein (Emory University); David Berry (National Screen and Sound Archive of Wales); Anna Bohn (University of the Arts Berlin); David Bordwell (University of Wisconsin); Mariona Bruzzo Llaberia (Filmoteca de Catalunya); Jean Marie Buchet (Cinémathèque Royale de Belgique); Catherine Cormon (Nederlands Filmmuseum); Donald Crafton (University of Notre-Dame), Frédéric Damien (Cine Reflet); Helen Day-Mayer (University of Manchester); Leslie Debauche (University of Wisconsin-Stevens Point); Kurt Denzer (Cinarchea); Christian Dimitriu (FIAF); Andrea Dittgen (Die Rheinpfalz); Dennis Doros (Milestone Film & Video Inc.); Victoria Duckett (Università Cattolica di Milano); Tullio Galluzzi; Valentina Galossi (Cinecittà Holding); Martin Girod (Stadt Zurich Filmpodium); Leonhard Gmuer (Kinotv); Ronald Grant (The Cinema Museum); Petrie Graham; Tom Gunning (University of Chicago); Gabriel Hughes; Clyde Jeavons (London Film Festival); Frank Kessler (Universiteit Utrecht); Hiroshi Komatsu (Waseda University); Reto Kromer (Reto.ch Ltd); Pedro Lã; Lucien Logette (Jeune Cinéma); Adrienne Mancia (Brooklyn Academy of Music); Pier Paolo Matteini (Sogni Magici-Dialoghi di Luce); David Mayer; David Meeker (Jazz on the Screen); Jean-Jacques Meusy; Gianfranco Mingozzi; Laura Minici Zotti (Museo del pre-cinema Padova); Anca Mitran (Arhiva Nationala de Filme); Patrick Moules (Novascope Archives); Elisa Mutsaers (AV-Research); Dan Nissen (Danish Film Institute); Anne Nesbet (University of California); Trevor Norkett; Sawako Ogawa (Waseda University); Sergio Papini; Margaret Parsons (National Gallery of Art); Hage Paulsen (Nordish Film Post Production); Roberto Paulsen (DUOC UC); Ernesto Perez (ANSA Sudamerica); Giuseppe Pilleri (Cineteca Sarda); Marco Pistoia (Università di Salerno); Rémy Pithon (Université de Lausanne); Ad Pollé (Emory University); José Maria García Prado (Filmoteca Española); Pietro Pruzzo (Film D.O.C.); James Quandt (Cinémathèque Ontario); Sergio Raffaelli (Università Tor Vergata); Annelies Ruoss Girod (Stadtkino Basel); Anthony J. Saffrey (Filmsearch London); Jorg Schweinitz (Univeritaet Zurich); Tony Scott (Film-Photo); Bjorn Selander (Nordisk Film Post-Production); Kristin Thompson (University of Wisconsin); Giorgio Tinazzi, Boris Todorovitch (CNC); Lee Tsiantis (Turner Entertainment Group); Neil Watson (Packaging Today); Virginia Wexman (University of Illinois-Chicago).

Ringraziamo tutti quelli che ci hanno aiutato nella preparazione del festival / *We wish to thank all those who have helped us in the festival's preparation*:
Kate Guyonvarch (Roy Export Company); Gabrielle Claes, Noël Desmet, Jean Marie Buchet, Clémentine Deblieck (Cinémathèque

Royale de Belgique); Mark-Paul Meyer, Nico de Klerk, Giovanna Fossati, Marleen Labijt, Jaap Schoutsen (Nederlands Filmmuseum); Serge Toubiana, Gaëlle Vidalie, Emilie Cauquy (Cinémathèque Française); Boris Todorovich, Béatrice De Pastre, Eric Le Roy, Caroline Patte, Dominique Millet (CNC - Archives Françaises du Film); Martine Offroy, Manuela Padoan, Agnès Bertola (Archives Gaumont-Pathé); Serge Bromberg, Eric Lange (Lobster Films); Natacha Laurent, Christophe Gauthier (Cinémathèque de Toulouse); Hervé Dumont, Caroline Neeser, André Chevailler, André Schäublin, Regina Bolsterli (Cinémathèque Suisse); Bryony Dixon, Sue Jones, Nigel Algar (BFI National Archive); Kevin Brownlow, Patrick Stanbury (Photoplay Productions); João Bénard da Costa, Margarida Sousa (Cinemateca Portuguesa); Chema Prado, Catherine Gautier (Filmoteca Española); Martin Koerber, Werner Sudendorf, Anke Hahn (Deutsche Kinemathek); Sybille Nabel-Foster, Charles Doble (Ashbrittle Foundation); Luciano Berriatúa; Francesco Alberoni, Sergio Toffetti, Mario Musumeci, Laura Argento (CSC - Cineteca Nazionale); Alberto Barbera, Stefano Boni, Claudia Gianetto (Museo Nazionale del Cinema); Luisa Comencini, Matteo Pavesi (Fondazione Cineteca Italiana); Angelo Draicchio, Cristina D'Osualdo (Ripley Films); Livio Jacob, Elena Beltrami (Cineteca del Friuli); Franco La Polla, Michele Canosa, Giacomo Manzoli, Luna Vago (Università di Bologna); Gian Piero Brunetta (Università di Padova); Avv. Luciano Sovena, Roberto Ceccuti (Istituto Luce); Patrick Loughney, Caroline Yeager, Tim Wagner (George Eastman House - Motion Picture Department); Chris Horak, Robert Gitt, Todd Wiener, Steven Hill (UCLA Film & Television Archive); Anne Morra, Steven Higgins, Josh Siegel, Mary Keene, Andy Haas (The Museum of Modern Art); Grover Crisp, Michael Friend (Sony Columbia); Kim Tomadjoglou (American Film Institute); Mike Mashon, Zoran Sinobad (Library of Congress); Schawn Belston (20th Century Fox); Barry Allen (Paramount Pictures); Mike Pogorzelski, Fritz Herzog (Academy Film Archive); Raffaele Donato, Mark McElhatten, Thelma Schoonmaker (Sikelia Productions); Margaret Bodde (The Film Foundation); Iván Trujillo Bolio (Filmoteca de la UNAM); Nicolai Borodatchov, Vladimir Dmitriev, Valerij Bossenko (Gosfilmofond of Russia); Nikolai Izvolov; Ekaterina Holhova; Vladimir Opela (Narodni Filmovy Archiv); Vera Gyürey (Magyar Filmintezet/Hungarian National Film Archive); Rainer Rother, Eva Orbanz (Deutsche Kinemathek); Karl Griep, Evelyn Hampicke, Jutta Albert (Bundesarchiv-Filmarchiv); Heide Schlüpmann (Johann Wolfgang Goethe-Universität); Friedmann Beyer, Gudrun Weiss, Anke Wilkening (Murnau Stiftung); Claudia Dillmann, Nikola Klein, Manfred Moos (Deutsches Institut für Filmkunde); Nina Goslar (ZDF-Arte); Jon Wengström, Anita Falk (Cinemateket – Svenska Filminstitutet); Dan Nissen, Thomas C. Christensen (Danish Film Institute); Antti Alanen, Satu Laaksonen (Suomen Elokuva-Arkisto / Finnish Film Archive); Rosa Saz (Filmoteca de Catalunya); Alexander Horwath, Paolo Caneppele, Regina Schlagnitweit (Österreichisches Filmmuseum); Nikolaus Wostry (Filmarchiv Austria); Ginetta Agostini, Irene Sassatelli, Alessandro Bovo, Sandro Ventura (Circuito Cinema); Stefania Storti (Comune di Bologna); Geraldine Higgins (Hollywood Classics); Christian Dimitriu (FIAF); David Robinson (Giornate del Cinema Muto); Nicoletta Elmi e Irène Borlée; Nicolas Crousse; Fabian van Renterghem; Maria Vittoria Garelli, Enrica Serrani, Monica Vaccari, Silvia Spadotto, Paolo Pasqualini, Valerio Cocchi, Carmen Accaputo, Cesare Ballardini (Cineteca di Bologna); Lorenzo Burlando (Doc/it); Massimo Roccaforte (NDA di Rimini); Stefania Russo (DEA); Marco Tutino, Stefania Baldassarri (Teatro Comunale di Bologna); Luca Baldi, Paolo Bersani (Centro Computer), Vincenzo Bellini; Linda Wada; Mariann Lewinsky; Nadia Saddock (Amip Multimedia); Davide Pozzi, Elena Tammaccaro, Marianna De Sanctis (L'Immagine Ritrovata Bologna); Cindy Keefer (Center For Visual Music-Fischinger Trust); Alain Michaud (Centre Pompidou); Sara Moreira (Cinemateca Portuguesa); Marc Sheffen (Cinémathèque de Luxembourg); Nicolas Pagnol (Compagnie Mediterranéenne de Film); Eduard Ferrer (Cooper Films); DEFA Foundation; Denis Lotti; Ingmar Bergman Foundation; Maelle Arnaud, Violaine Croze (Institut Lumière); IWF Knowledge and Media GmbH; Jacques Grandclaude; Janet Bergstrom; Kawakita Memorial Film Institute; Lichtspiel - Kinemathek Bern; Lietuvos Centrinis Valstybeès Archyvas – Vilnius; Giuliana Evangelista, Alessandra Venerus (Mediaset-Cinema Forever); MOMAT Tokyo (Komiat collection); Nasjonalbiblioteket Oslo; Mona Nagai, Pamela Jean Smith (Pacific Film Archive); Pierre Rissient; Van Papadopoulos; Ilaria Ricci (Rarovideo); Janet McBain (Scottish Film Archive); Tainiothiki tis Ellados; Michiko Usui (Waseda University); David Shepard, and many others...

Un caloroso ringraziamento per la disponibilità e la professionalità allo staff della Cineteca di Bologna, dell'Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, del Laboratorio L'Immagine Ritrovata, del Cinema Arlecchino e del Settore Cultura e Rapporti con l'Università del Comune di Bologna. Ringraziamo anche i funzionari del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per il Cinema, della Regione Emilia-Romagna - Assessorato alla Cultura, del Programma MEDIA+ dell'Unione Europea e della Fondazione Carisbo, senza i quali questo festival non si sarebbe potuto realizzare.

Credits - Legenda

Ass. r.: assistente alla regia / assistant director; T. it.: titolo italiano / Italian title; T. ing.: titolo inglese / English title; T. alt.: titolo alternativo / alternative title; Sog.: Soggetto / story; Scen.: sceneggiatura / screenplay; F.: fotografia / cinematography; Mo.: montaggio / editing; Scgf.: scenografia / set designer; Mu.: musica / music; Su.: suono / sound; Co.: costumi / costume designer; Int.: interpreti / actors; Prod.: produzione / production; Pri. pro.: prima proiezione / first screening; L. or.: lunghezza originale / original length; L.: lunghezza / length; D.: durata / running time; f/s: fotogrammi al secondo / frames per second; Bn: bianco e nero / black and white; Col.: colore / color

Vittorio Martinelli raggiunge Parigi in Vespa, estate del 1955 (foto F. Cifariello)

Giovedì 3 luglio alle ore 11,30 tutti gli amici di Vittorio
sono invitati a ricordarlo al Cinema Lumière

INDICE / *CONTENTS*

10 ■ Introduzione / *Introduction* – Peter von Bagh
15 ■ Presentazione / *Presentation* – Giuseppe Bertolucci – Gian Luca Farinelli
17 ■ Ritrovati & Restaurati / *Recovered & Restored*
55 ■ Josef von Sternberg, non solo Dietrich / *Josef von Sternberg, not only Dietrich*
71 ■ "Facevamo dei film. Lui ha fatto il Cinema" Lev Kulešov 1917-1943 / "We made films. He made Cinema" Lev Kuleshov 1917-1943
85 ■ Cento anni fa: i film del 1908 / *100 Years Ago: the Films of 1908*
111 ■ Forze irresistibili: attrici comiche e suffragettes (1910-1915) / *Irresistible forces: Comic Actresses and Suffragettes (1910-1915)*
125 ■ Progetto Chaplin: omaggio a Monta Bell / *Chaplin Project: Tribute to Monta Bell*
135 ■ Emilio Ghione, l'ultimo Apache / *Emilio Ghione, the Last Apache*
147 ■ L'età d'oro della Warner: ultimi anni di libertà / *The Golden Age of Warner: Last Year of Freedom*
157 ■ Le burrascose avventure di Giovannino Guareschi nel mondo del Cinema / *Giovannino Guareschi's Rough Adventure in the World of Cinema*
171 ■ Come ho imparato ad amare la bomba / *How I Learned to Love the Bomb*
181 ■ Dossier Blasetti
3 ■ Dossier Cinefilia: Incontro con André S. Labarthe e Pierre Rissient
3 ■ Dossier Piero Tosi
3 ■ Dossier Les Cinéastes de l'ombre – un patrimoine réhabilité
3 ■ Dossier Local Films for Local People
3 ■ Dossier Mario Bernardo
3 ■ Il cinema più grande della vita (quinta parte) / *Cinema Larger than Life (part 5)*
3 ■ Midas: Scene dal passato urbano europeo / *Scenes from Europe's Urban Past*
3 ■ Europa Cinemas
3 ■ Film Restoration Summer School 2008 / FIAF Summer School
3 ■ EDCine Training on Digital Archiving
3 ■ Il Cinema Ritrovato DVD Awards
3 ■ I musicisti / *The musicians*
3 ■ Indice dei titoli / *Film Title Index*

INTRODUZIONE / *INTRODUCTION*

Vorrei iniziare con un'impressione personale: il nostro viaggio, questi otto giorni di cinema a Bologna, diventa ogni anno sempre più intenso. Ma non si tratta solo di quello che facciamo. Il cinema così come lo amiamo sta scomparendo davanti ai nostri occhi nelle sue forme quotidiane. Anche una sola proiezione di una delle pietre miliari della storia del cinema rappresenta oggi un momento di raro piacere. E il Cinema Ritrovato offre centinaia di questi momenti nelle sue tre sale (una dedicata ai film muti, una ai sonori e il cinema Arlecchino riservato ai tesori del CinemaScope e, quest'anno, ai film di Josef von Sternberg), oltre all'esperienza unica e speciale delle serate in Piazza Maggiore, con migliaia di spettatori che testimoniano un amore per il cinema che possiamo soltanto invidiare. E voglio aggiungere una considerazione: la nostra straordinaria comunità - fatta di storici, studiosi, archivisti, specialisti del restauro, critici, cinefili - non considera questo festival come un evento a sé, ma ne trae ispirazione per tutto il resto dell'anno.

I programmi del cinema muto si aprono con una rassegna ormai abituale il cui successo aumenta ogni anno, quella dedicata ai film realizzati esattamente cento anni fa, curata ancora una volta da Mariann Lewinsky, che ci farà conoscere i tesori del 1908. La rassegna *Cent'anni fa*, giunta ormai alla sua sesta edizione, quest'anno si preannuncia particolarmente ricca. Tra le altre cose, il 1908 segna naturalmente la nascita del "Film d'Art". Il più celebre dei film di questo movimento, *L'assassinat du Duc de Guise*, verrà presentato con l'accompagnamento musicale originale di Camille Saint-Saëns nel corso della serata finale del festival, dedicata alle avanguardie, insieme a *Le ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924), *Entr'acte* (René Clair, 1924), *Lichtspiel Opus 1* (Walther Ruttmann, 1926), *Motion Painting N°1* (Oskar Fischinger, 1947). L'Orchestra del Teatro Comunale sarà diretta dal Maestro Timothy Brock.

I tesori del cinema delle origini sono completati dalla retrospettiva curata da Denis Lotti e dedicata a Emilio Ghione (1872-1930), creatore di *Za la Mort* e *I topi grigi* (il serial del mattino di quest'anno). Pur praticando quasi tutti i generi, Ghione conserva sempre un proprio tocco originale nell'uso di elementi gotici e decadenti e nella creazio-

I'll start with a personal impression: our journey together, the eight cinephilic days of Bologna, becomes more poignant every year. Cinema, as we love it, is disappearing in front of our eyes. Even one projection of an early landmark of film history is nowadays a rare pleasure. Against this harsh reality, Il Cinema Ritrovato offers hundreds of cinematic pleasures of all varieties, presented in its three cinemas (one dedicated to silents, another to sound films, and the Arlecchino cinema for special visual treasures like, this year, the films of Josef von Sternberg or CinemaScope.) On top of all that, the festival offers the unique experience of outdoor evening screenings in the beautiful piazza, with thousands of local people sharing this love of cinema. And I will add something I know very well: our exceptional community – consisting of historians, scholars, archivists, restoration specialists, critics, cinephiles – cherishes the experiences of the week as an inspiration for the rest of the year.

The silent section is headed by a regular feature that becomes more popular every year: a series dedicated to films made exactly 100 years ago, now in its sixth edition and again under the care of Mariann Lewinsky. We can witness 1908 unfolding with the drama of time lost and rediscovered. Obviously that cinematic year meant, among other things, the birth of the "Film d'Art". The most famous of the movement's films, L'assassinat du Duc de Guise, *even had famous music composed for it by Saint-Saëns, which will be presented during a musical evening dedicated to the avant-garde. Additional highlights of that evening include* Ballet mécanique *(Fernand Léger, 1924),* Entr'acte *(René Clair, 1924),* Opus 1 *(Walter Ruttmann, 1926),* Motion Painting N°1 *(Oskar Fischinger, 1947). The conductor of the Teatro Comunale orchestra for that event will be Maestro Timothy Brock.*

The treasures of early cinema are complemented by a retrospective curated by Denis Lotti dedicated to Emilio Ghione (1872-1930), the creator of Za la Mort *and* I topi grigi *(this year's morning serial). Ghione was at home in almost every genre, yet he retained an original touch, creating heroes and anti-heroes that were strictly his own, with decadent, gothic elements that combine directness and ironic, unexplained elements as if he were moving through mystical imprints.*

ne dei suoi eroi e antieroi, che uniscono nitidezza e ironia muovendosi nei territori della tenebra e del mistero.
La retrospettiva dedicata a Lev Kulešov è la realizzazione del desiderio di molti, dato che l'opera del "padre del cinema sovietico" (e suo primo grande teorico) è in realtà scarsamente conosciuta nonostante le sue eccezionali qualità. A parte un paio di titoli - *Le straordinarie avventure di Mr. West nel paese dei bolscevichi*, del 1924, divertente quanto il suo titolo, e *Dura Lex*, del 1926, rigoroso adattamento da Jack London - la maggior parte degli altri film sono quasi sconosciuti. Avremo quindi la possibilità di vedere opere sorprendenti quali *Il grande consolatore*, mentre i curatori della rassegna, Yuri Tsivian e Nikolai Izvolov, presenteranno i celebri esperimenti di montaggio del regista e le ricostruzioni di alcuni suoi film perduti. La retrospettiva è organizzata in occasione del sessantesimo anniversario del Gosfilmofond di Mosca.
La sezione più ampia e spettacolare è dedicata a Josef von Sternberg, che non solo "inventò Marlene Dietrich", ma fu anche autore di un importante corpus di opere mute (che presenteremo integralmente) e uno dei più grandi maestri della luce, il segreto del cinema. *The Salvation Hunters*, il suo primo film raramente visto, ora disponibile in una splendida nuova copia dello UCLA Film and Television Archive, è un capolavoro di illusione naturalista e rivela la forza dello stile inimitabile del più bizzarro dei poeti del cinema. A seguire, lo storico "progenitore" del genere gangster *Underworld*, *The Docks of New York* (uno degli eventi più attesi di Piazza Maggiore), l'ironico e profondo *The Last Command* e il primo film sonoro del regista, *Thunderbolt*. Poi i film con la Dietrich - *Morocco* (1930), *Dishonored* (1931), *Shanghai Express* (1931), *Blonde Venus* (1932), *Scarlet Empress* (1934) e *The Devil Is a Woman* (1935) - spalancano le porte di un universo immaginario che spazia dalla Cina alla Russia imperiale, dal Nord Africa fino all'Austria e alla Spagna, con Marlene nei panni di spia, avventuriera, cantante e imperatrice. Sono ruoli che le offrono la possibilità di tagliare la gola ai suoi uomini, ridotti a poco più di comparse, film che rappresentano il punto più alto del sadomasochismo legato ai sessi, ai ruoli, alle maschere. Vedremo anche una rarità come *Children of Divorce*, parzialmente diretto da Sternberg, e una sua intervista realizzata negli anni '60 da André S. Labarthe, il creatore (insieme a Janine Bazin) delle celebre serie *Cinéastes de notre temps*. Avremo anche due dossier curati da Janet Bergstrom, con la partecipazione del figlio del regista, Nicholas von Sternberg.
Un altro dossier sarà dedicato a *The Sea Gull*, prodotto da Chaplin e poi scomparso per sua volontà, destinato a rimanere un enigma che qui cercheremo di risolvere per quanto possibile. La figura di Chaplin, su cui prosegue il lavoro del nostro festival, sarà presente attraverso un omaggio dedicato al suo allievo e assistente Monta Bell, che divenne a sua volta notevole regista, come dimostrano i tre fondamentali

*Lev Kuleshov comes to us like a wish fulfilled, considering that the work of the "father of Soviet cinema" (and its first great theoretician) is in fact very little known in spite of its brilliant quality. Apart from a couple of early films (*The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks*, which is as much fun as its title promises, or* Dura Lex*, a harsh Jack London adaptation), only the titles of Kuleshov's films are vaguely known. This retrospective gives us a chance to see amazing films like* The Great Consoler*, and also to get into the best film school: our curators Yuri Tsivian and Nikolai Izvolov will present reconstructions of the famous experimental works and some lost films. This program is organized on the occasion of the sixtieth anniversary of Gosfilmofond.*
Our most spectacular presentation is like a diamond: a celebration of Josef von Sternberg who was not only "the inventor of Marlene Dietrich" but also a creator of a fabulous silent output (we'll show all of it), and one of the greatest masters of light, the secret of cinema. The Salvation Hunters *(1925), his rarely seen first film – we will have the new print splendidly preserved by the UCLA Film and Television Archive – is already a supreme naturalist illusion that reveals the force of an unsurpassed stylist and the strangest of cinema's poets.* Underworld *(1927) marks the beginning of the gangster genre and is the first of Sternberg's four films dominated by the unforgettably wild presence of George Bancroft, followed by* The Docks of New York *(1928), a pictorial masterpiece that promises to be one of the all-time events in the piazza, the deeply ironic* The Last Command *(1928) and the director's first sound film* Thunderbolt *(1929). The Dietrich films* Morocco *(1930),* Dishonored *(1931),* Shanghai Express *(1932),* Blonde Venus *(1932),* The Scarlet Empress *(1934) and* The Devil Is a Woman *(1935) open the gates to a dreamscape that might take place in China, Imperial Russia, North Africa, Austria or Spain with Dietrich as a spy, adventuress, singer, and empress, which gives her the opportunity to cut the throats of her men – who are little more than a joke anyway – grim studies of sadomasochism between sexes, roles and masks. We'll also show his vastly underappreciated* An American Tragedy *(1931), a rarity called* Children of Divorce*, directed partly by Sternberg, and his interview from the 1960s by André S. Labarthe, the creator (with Janine Bazin) of the pioneer and forever greatest of all interview programs, "Cinéastes de notre temps". And there will be two "dossiers", curated by Janet Bergstrom and with the participation of the director's son Nicholas von Sternberg.*
Another dossier will be dedicated to revealing the mysteries of The Sea Gull*, one of the most famous lost films of all time. Directed by Sternberg in 1926, Chaplin financed it and then refused to release it. Chaplin, who is always at the heart of the Bologna presentations, will also be present via his disciple and assistant Monta Bell – from whom we'll show three essential entries – who became a wonderful director*

film che vedremo. Inauguriamo così una sezione che potremmo chiamare “filiazioni chapliniane”.
La sezione *Ritrovati e Restaurati* offre appuntamenti preziosi. Tra gli altri: *Pillars of Society* di Raoul Walsh; gli italiani *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913) e *'A Santanotte* di Elvira Notari (1922), insieme a un film ancora più raro, *i lifvets vår / The Springtime of Life* (1912), diretto dal francese Paul Garbagni e interpretato dai tre futuri maestri dell'epoca d'oro del cinema svedese - Sjöström, Stiller e Klercker! Una delle vette del cinema muto, *Blackmail* di Hitchcock (noto anche in versione sonora, ma sempre più convincente nella versione muta), sarà presentato in Piazza Maggiore in prima mondiale con l'accompagnamento musicale composto da Neil Brand e interpretato dall'Orchestra del Teatro Comunale.
La rassegna dedicata ai primi film sonori di Michael Curtiz è stata uno dei successi della scorsa edizione. Quest'anno cercheremo di fare di meglio con una manciata di titoli della stessa casa di produzione (la Warner Bros., i cui professionisti in 70 minuti riuscivano a dire più di quanto si riesca a dire oggi in due ore e un quarto). Sono titoli come *The Last Flight* di William Dieterle, del 1931, film indimenticabile sulla “generazione perduta”; *One Way Passage* di Tay Garnett, del 1932, uno dei più sublimi film d'amore di tutti i tempi; *Heroes for Sal*e di William Wellman, del 1933, cupa storia di eroi di guerra che una società prossima alla Grande Crisi conduce alla dannazione; *Three on a Match* di Mervyn Le Roy, del 1932, che in soli 63 minuti propone una visione incredibile dei meccanismi che regolano la società. All'interno della “genialità del sistema”, autori di fama leggermente minore producevano film altrettanto significativi di quelli dei loro colleghi più celebri. È il caso di opere come *Employees' Entrance* di Roy Del Ruth, del 1933, con il suo duro ritratto del sistema capitalista. Il gran finale vede protagonista ancora una volta Michael Curtiz, per il quale il mondo del carcere di *20,000 Years in Sing Sing* è un'altra riflessione obiettiva sulla società in generale.
La sezione dedicata ai film ispirati all'opera di Giovannino Guareschi, scrittore satirico e creatore del personaggio di Don Camillo, comprende i cinque titoli della serie ispirata a quest'ultimo. La serie dei film di Don Camillo conobbe un enorme successo grazie soprattutto ai suoi due straordinari interpreti: Peppone, il sindaco comunista, era impersonato dall'italiano Gino Cervi (nato a Bologna, naturalmente), mentre Don Camillo era il francese Fernandel. Rendiamo omaggio a quest'ultimo con due capolavori di Marcel Pagnol recentemente restaurati: *Le Schpountz*, film sul cinema spesso citato come “il capolavoro più sconosciuto di Pagnol” e il popolarissimo *Topaze* (seconda versione dello stesso Pagnol), su un ingenuo insegnante che diviene un brutale e cinico manipolatore di anime - ruolo che solo attori del calibro di Barrymore, Jouvet o Fernandel potevano rendere credibile.
Il regista dei primi due film della serie di *Don Camillo* è Julien Duvivier,

in his own right. With this, we will inaugurate an annual “filiation of Chaplin”.
The Recovered & Restored section is pure pleasure. Raoul Walsh's Pillars of Society *(1916) and the Italian entries* Gli ultimi giorni di Pompei *(1913) and Elvira Notari's (‘A Santanotte, 1922) are the earliest, along with an even rarer film,* The Springtime of Life *(1912), which was directed by the Frenchman Paul Garbagni and starred all three future masters of the golden age of Swedish cinema – Sjöström, Stiller, af Klercker! One of the crowning achievements of silent film, Hitchcock's* Blackmail *(known also in a sound version but still more brilliant in its silent form) will be seen in the piazza, with the world première of a score composed by Neil Brand, performed by the Teatro Comunale Orchestra.*
*Michael Curtiz' early sound cinema was a big hit of our 2007 festival. We'll try to surpass that series with a full hand of the company's team (the Warner Bros. professionals who could tell more in 70 minutes than we now get in 2 hours and 15 minutes), meaning films by William Dieterle (*The Last Flight*, 1931, the unforgettable movie about the “lost generation”); Tay Garnett's film about two doomed lovers,* One Way Passage *(1932); William Wellman's* Heroes for Sale *(1933), another tale of war heroes encountering the curse of Depression America;* Three on a Match *(Mervyn Le Roy, 1932) which in a mere 63 minutes opens an incredible vision of the workings of a grim society. Within “the genius of the system”, auteurs who were not ranked as highly produced equally thrilling films, including* Employees' Entrance *(Roy Del Ruth, 1933) with its tough portrait of the corporate world. The finale will obviously be signed again by Michael Curtiz, for whom the prison world of* 20,000 Years in Sing Sing *is just another objective statement about society in general.*
A series around films inspired by the work of Giovannino Guareschi, the satirist and creator of Don Camillo, will include five of Don Camillo films, in addition, to other films inspired by Guareschi. The Don Camillo series became an enormous success in large part because of two extraordinary actors. Peppone, the communist mayor, was played by the Italian Gino Cervi (born in Bologna, where else), and Don Camillo by the Frenchman Fernandel. We'll celebrate Fernandel again with two recently restored masterpieces by Marcel Pagnol, starting with Le Schpountz *(1938), about filmmaking, mentioned as “the most unknown of Pagnol's masterpieces”, and with the immensely popular* Topaze *(the second version by Pagnol himself), about a naive teacher who becomes a tough, cynical manipulator of souls – a role only actors of the caliber of Barrymore, Jouvet or Fernandel could make believable.*
Another connection with the Don Camillo films is the director of the first two, Julien Duvivier – we are presenting a restored copy of La Bandera *(1934), a masterpiece of the colonialist film from the time*

del quale presenteremo la copia restaurata di *La Bandera* (1935), capolavoro del cinema coloniale che segna la nascita del mito di Jean Gabin. La sezione dedicata ai restauri dei film sonori ha in serbo anche altre sorprese: una delle prime interpretazioni di Humphrey Bogart (*Love Affair*, 1932); un gioiello degli esordi della carriera di David Lean (il capolavoro *In Which We Serve*, codiretto da Noël Coward); il miglior film di Antonioni degli anni '50, *Le amiche,* e un altro importante film italiano, *L'ultimo pugno di terra* di Fiorenzo Serra; l'affascinante *Seul ou avec d'autres*, primo film di Denys Arcand, e uno straordinario film dello Sri Lanka del 1965, *Gamperaliya* di Lester James Peries. Infine due restauri di film della metà degli anni '60: il terzo restauro bolognese delle opere di Lionel Rogosin, altro film potente, *Good Times, Wonderful Times* (completato da un "making of" del figlio del regista, Michael Rogosin) e *Herzog Blaubarts Burg*, dimostrazione del fatto che il grande periodo di Michael Powell non finisce con *Peeping Tom*, ma continua con questa straordinaria trasposizione dell'opera di Béla Bartók.

Riallacciandoci alla serie dei film tratti dalle opere di Guareschi, nati nel periodo della guerra fredda, abbiamo anche una piccola rassegna dedicata al "cinema della bomba atomica", specchio delle paure che non hanno più abbandonato l'umanità dall'agosto 1945. Vedremo due film giapponesi (un documentario e una fiction) e due americani (realizzati ai due estremi dell'originario periodo cruciale, cioè nel 1947 e nel 1954), oltre a un interessante film norvegese sulla battaglia per "l'acqua pesante".

Fonte certa di piacere sarà la sezione dedicata al CinemaScope nel suo primo esplosivo periodo, giunta alla sua quinta edizione e resa possibile anche dal privilegio di avere a disposizione una sala come il nostro cinema Arlecchino. I maestri di quest'anno sono Samuel Fuller, Budd Boetticher, Anthony Mann, John Sturges, Stanley Donen e Gene Kelly, in poche parole tutti gli anni '50, se pensiamo alla densità e alle dimensioni dei generi che trovano il loro culmine in questi film. Un'attenzione speciale merita il nuovo restauro della versione francese di *Lola Montès* di Max Ophuls - testamento, apoteosi del film storico e per molti l'esempio più mozzafiato di CinemaScope di tutti i tempi, recentemente restaurato dalla Cinémathèque Française.

E siccome Bologna rimane una delle fortezze dei cinefili, qualche altro titolo avrà certamente un significato. *To Kill a Child* (1953), cortometraggio magistralmente diretto dal grande vecchio Gösta Werner, storico del cinema e regista che ha compiuto cent'anni in maggio. Il titolo più recente è un ritratto del nostro amico Pierre Rissient, diretto da Todd McCarthy. Un omaggio a André S. Labarthe con alcuni "ritratti" della serie "Cinéastes de notre temps". Poi ancora due dossier curati da esperti come Martin Loiperdinger sul cinema locale e Jacques Granclaude sui cineasti francesi dimenticati e un incontro con uno dei più grandi costumisti del mondo, Piero Tosi. Anche il numero degli

*when they were a genre, with Jean Gabin becoming a tragic myth before our eyes. The section of sound film restorations holds other good surprises as well: one of Humphrey Bogart's first roles (*Love Affair*, 1932), a gem of David Lean's early career (the masterpiece co-directed by Noel Coward,* In Which We Serve *(1942), Antonioni's most brilliant 1950s film (*Le amiche, *1955) and two other remarkable Italian films (Fiorenzo Serra's* L'ultimo pugno di terra*, 1965), a fascinating early film* Seul ou avec d'autres *(1962) by Denys Arcand, a remarkable 1965 film from Sri Lanka (Lester James Peries'* Gamperaliya*). Finally, two restorations from the mid-sixties: Bologna's third restoration of Lionel Rogosin, another powerful film called* Good Times, Wonderful Times *(1966, complemented by a "making of" by the director's son, Michael Rogosin), and* Herzog Blaubarts Burg *(1964), proof that Michael Powell's great period did not stop at* Peeping Tom *– it continued with this extraordinary creation of Bela Bartok's opera.*

One more connection with the Guareschi series, born of the circumstances of the Cold War: we dedicate a program to "atomic bomb cinema" that reflects the fears felt by humans ever since August 1945. We'll show two Japanese films (one documentary and one fiction) and two American films (from the two ends of the key period: 1947 and 1954), plus one remarkable Norwegian film about the battle that concerned "heavy water".

One guaranteed source of pleasure will be the next round – already the fifth – of CinemaScope in its explosive early period, a series partly inspired by the luxury that our Arlecchino cinema can provide. The masters this year will be Samuel Fuller, Budd Boetticher, Anthony Mann, John Sturges and Stanley Donen & Gene Kelly, meaning the 1950s in a nutshell when we think of the density and dimensions of the genre treatment that culminates in these films: three westerns, a gangster film... Special notice of a sensation: the new restoration of the French version of Max Ophuls' Lola Montès *– the last will and testament, the apotheosis of the historical film, and – for many – the most breathtaking example of CinemaScope ever, recently restored by Cinémathèque Française.*

As Bologna remains one of the fortresses of cinephilia, a few definitions will certainly have meaning. To Kill a Child *(1953) a short film masterpiece directed by the – literally – grand old man Gösta Werner, a historian and director who had his 100th birthday in May; and an homage to André S. Labarthe with some "portraits" from the series "Cinéastes de notre temps". The most recent entry is a portrait of our inspiring friend Pierre Rissient, directed by Todd McCarthy. And we can look forward to a few dossiers curated by experts like Martin Loiperdinger on local cinema and Jacques Grandclaude on forgotten French cineastes, and a meeting with one of the greatest costume designers on earth, Piero Tosi. The number of international meetings*

incontri internazionali è in costante aumento: il progetto Midas, Europa Cinemas, il progetto EDCine/Archive Training Programme e la FIAF Summer School approfittano del festival per promuovere scambi e collaborazioni.
Infine un'iniziativa importante che preannuncia un futuro capace di proporre il meglio della cultura cinematografica: il programma di restauro promosso dalla World Cinema Foundation è divenuto uno dei momenti più belli del nostro festival, sia per quanto riguarda i film presentati - opere ignote o semisconosciute provenienti dai paesi del terzo mondo -, sia per un'idea che modificherà la "faccia della storia del cinema", che si dedica sempre troppo a film di facile accessibilità. Quest'anno i film provengono dal Senegal (il bellissimo *Touki Bouki* di Djibril Diop Mambéty, del 1973) e dalla Turchia (*Susuz Yaz* di Metin Krksan, 1964). Avremo inoltre un breve e raro filmato su Ingmar Bergman sul set di *Gycklarnas afton* (*Una vampata d'amore*, 1953).
Ci sono molti modi per accostarsi al nostro programma. Questa settimana di cinema riassume la storia del XX secolo in modo più affascinante e informativo di un'intera biblioteca. Dopo von Sternberg, pochi altri registi hanno saputo utilizzare come lui la luce e il mistero del cinema. I film del 1908 e quelli di Kulešov ci trasmettono l'esaltazione di chi si trova a dare inizio a qualcosa di completamente muovo. E che dire degli attori, se non che sono Ghione, Bancroft, Fernandel e Cervi, Hohlova e Dietrich, o le star di Monta Bell? Soltanto nella sezione Warner Bros. abbiamo Loretta Young, William Powell, Richard Barthelmess, Spencer Tracy, Bette Davis, Joan Blondell e in quella dedicata al CinemaScope Gary Cooper, ancora Tracy, Gene Kelly, Randolph Scott…
Per finire, qualche considerazione da straniero, o magari da portavoce di tutti gli stranieri che arrivano a Bologna. Sono continuamente sorpreso dalla generosità della Cineteca di Bologna e della Mostra Internazionale del Cinema Libero, che ci offrono la miracolosa possibilità di vedere – letteralmente – centinaia di film rari in una sola settimana. In quale altro posto al mondo succede una cosa del genere? Quel che percepisco qui è un amore assoluto per il cinema capace di creare un atteggiamento psicologico che non conosce ostacoli. Le persone che lavorano a questo festival formano una squadra fantastica, una sorta di circolo interno a una comunità internazionale di amici. Come molti dei nostri ospiti sanno grazie ai rapporti che continuano durante tutto l'anno, il Cinema Ritrovato è il risultato del lavoro di molte persone straordinarie, di cui alcune insostituibili. Tra queste, Vittorio Martinelli, presenza attiva e fondamentale ispiratore del festival fin dai suoi inizi. Questa edizione è dedicata alla sua memoria.
Peter von Bagh

is growing too: the Midas project, Europa Cinemas, the EDCine project/Archive Training Program and FIAF Summer Schools are taking advantage of the festival context to develop learning opportunities and cooperation.
Last, the crucial element announcing a future worthy of the best of cinema culture thus far: the restoration program promoted by the World Cinema Foundation has become one of the finest points of our program, both for the individual films – unknown or little-known films from third world Countries – and as an idea that will change the "face of film history", which has always been too preoccupied with films that are easily accessible. The entries this year come from Senegal (Djibril Diop Mambéty's wonderful Touki Bouki*, 1973), Turkey (Metin Krksan's* Susuz Yaz*, 1964), and a rare short on Ingmar Bergman on the set of* Gycklarnas afton *(*Sawdust and Tinsel*).*
There are so many ways to think about these programs. The screenings this week provide a history of the 20th century more spellbinding and informative than an entire library of books. Seeing von Sternberg, we can think about quite a few other filmmakers who knew a thing or two about light and thus the mystery of cinema. We can sense, from the films of 1908 and from Kuleshov, the elation of beginning something totally new. And what about the actors, Ghione, Bancroft, Fernandel and Cervi, Hohlova and Dietrich, or Monta Bell's stars? The Warners series alone stars Loretta Young, William Powell, Richard Barthelmess, Spencer Tracy, Bette Davis, Joan Blondell; and the CinemaScope series gives us Gary Cooper, Tracy again, Gene Kelly, Randolph Scott…
One final word as a foreigner, or perhaps as a confidente of all of the foreigners entering Bologna. I am constantly amazed at the generosity extended by the Cineteca di Bologna and the Mostra Internazionale del Cinema Libero, giving us this miraculous chance to screen hundreds – literally – of rare films during a whole week. Where else does this happen? What I sense here is an absolute love of cinema, creating a psychological mindset that knows no obstacles. There is a fantastic team of people, a kind of inner circle in the heart of the international community of friends. As many of our visitors know through correspondence about preparations during the year, Il Cinema Ritrovato is the work of many people. Some are impossible to replace. Such a man was Vittorio Martinelli, who was very palpably present and always a fundamental inspiration since the very beginning of the festival. This edition is dedicated to his memory.
Peter von Bagh

BENVENUTI A BOLOGNA! / *WELCOME TO BOLOGNA!*

Antonioni, Von Sternberg, Guareschi, Max Ophuls, Marlene Dietrich, Fernand Léger, i film del 1908… La cosa che mi colpisce sempre – a ogni edizione de Il Cinema ritrovato – è il mix delizioso e infernale di eterogeneità e di eccellenza di cui sono intessuti i nostri palinsesti: sembra davvero la materia prima dei sogni. Indefinibile, inclassificabile, un composto di corpi, di idee, di emozioni, di immagini e di suoni, di bianchi, di neri, di colori, che ogni anno il caso (le occasioni dei restauri e dei ritrovamenti) e la necessità (la lungimiranza e la creatività dei curatori) provvedono a impaginare secondo un ordine misterioso, che lo spettatore del Festival scombina e ricombina secondo i suoi personali, altrettanto misteriosi cerimoniali segreti.

E, sinceramente, penso che il nostro pubblico assomigli ai nostri programmi: eterogeneo per provenienza, genere, età, formazione, è attratto a Bologna da motivazioni e desideri diversi. Unificato da cosa? Non più – come poteva accadere fino a qualche anno fa – dalla appartenenza militante alla Internazionale della Cinéphilie, non tanto dal denominatore comune di un interesse specialistico storico e filologico, e forse nemmeno dall'appeal cinetecario della manifestazione… Io credo che il nostro pubblico sia davvero un concentrato di competenza e di desiderio difficilmente riscontrabile altrove. Mi verrebbe da dire che a Bologna, nei giorni del Festival, arrivano da tutto il mondo molti e superbi esemplari di una specie a rischio di estinzione, quella dello spettatore cinematografico. É questa la categoria unificante che distingue il nostro pubblico. Tutti, assolutamente tutti, sono (siamo) diventati consumatori di audiovisivo, ma dello spettatore cinematografico si vanno perdendo le tracce e l'appuntamento bolognese è una delle poche e rare occasioni dove ritrovarne una certa qualificata rappresentanza. Con la speranza che, nel giro di qualche anno, i nostri affezionati ospiti non siano costretti ad imitare gli uomini libro di *Fahrenheit 451* trasformandosi in altrettanti eroici e disperati uomini film.

Giuseppe Bertolucci

Antonioni, Von Sternberg, Guareschi, Max Ophuls, Marlène Dietrich, Fernand Léger, films from 1908 …the thing that always impresses me – with each edition of Il Cinema ritrovato – is the delightful and diabolical mix, the diversity and excellence weaving together our program: it really does seem to be the raw materials of dreams. Indefinable, unclassifiable, a mixture of bodies, ideas, emotions, images and sounds, black, white and in color, that each year chance (restoration and recovery opportunities) and need (the vision and creativity of the curators) put onto page in a mysterious order, which festival viewers can undo and redo according to their own mysterious and secret ritual.

And I truly believe that our audience resembles our program: diverse by origin, gender, age and background, they come to Bologna with different motivations and desires. Unified by what? No longer unified by – as could have been the case several years ago – being militant followers of Film-lovers International, or by the common denominator of a historical or scholastic interest, and perhaps even less by the festival's film archive appeal…I think that our audience is a concentration of different expertise and interests that is hard to find anywhere else. I would almost say that during the festival Bologna is flooded by many splendid specimens from around the world of a species that risks extinction: the moviegoer. This is the category that unifies and distinguishes our audience. All, absolutely all, (of us) have become audiovisual consumers, but the moviegoer is beginning to disappear. The Bologna event is one of the rare occasions in which qualified representatives can be found. With the hope that our enthusiastic guests will not be forced in a few years to imitate the characters in Fahrenheit 451, transforming themselves into just as heroic and desperate filmpeople.

Giuseppe Bertolucci

Il nostro festival compie ventidue anni e ci pare proprio nel pieno della sua giovinezza!
Si può dire che Il Cinema Ritrovato è un festival in controtendenza? Se le sale delle cineteche di tutto il mondo soffrono per l'invasione dei DVD e la dipartita di una parte del loro pubblico, all'opposto ogni anno arrivano a Bologna, da tutto il mondo, sempre più numerosi, spettatori appassionati che dal mattino a mezzanotte divorano i trecento titoli del palinsesto (quest'anno abbiamo battuto il record dei film presentati). Perfino il pubblico bolognese (quello della Piazza sostiene un perenne tutto esaurito) è, l'anno passato, aumentato sensibilmente riempiendo le tre sale durante tutte le giornate.
Se la media d'età del pubblico delle sale che presentano film di repertorio si alza di anno in anno, da alcune edizioni al Cinema Ritrovato compaiono sempre più numerosi giovani cinéphiles, anche questi provenienti da una trentina di Paesi diversi.

Se tutti noi del mondo degli archivi abbiamo per anni gridato al pericolo del digitale, ai rischi di tradimento che il patrimonio cinematografico rischiava con l'avvento delle nuove tecnologie, dobbiamo però ammettere che in questi ultimi due anni, e in questa edizione in maniera ancora più significativa, abbiamo potuto ammirare splendidi restauri che hanno saputo utilizzare in maniera consapevole e senza tradimenti, le potenzialità del digitale.

Si grida all'imbarbarimento del pubblico che cerca prodotti sempre uguali ma ogni sera in Piazza Maggiore assistiamo al miracolo di migliaia di persone che seguono in silenzio e con passione la proiezione di film spesso sconosciuti.
Se le riviste specializzate faticano a trovare la quadratura tra qualità e mercato, se i quotidiani s'interessano sempre meno alle questioni relative al patrimonio cinematografico, alla storia del cinema, alle evoluzioni del linguaggio, invece al Cinema Ritrovato possiamo testimoniare dell'arrivo di una nuova generazione di storici che fa pensare che ci sia un futuro per la Storia del cinema.
Insomma Il Cinema Ritrovato ci dà dei segnali che sono migliori di quanto ci circonda tutto l'anno e forse ci mostra delle nuove strade che dovremmo percorrere abitualmente.

È il primo Cinema Ritrovato che si tiene senza Vittorio Martinelli, amico e ispiratore del nostro festival e di tutti quelli che lavorano alla storia del cinema. Siamo certi che in questa edizione ci avrebbe sguazzato come solo lui sapeva fare, surfando tra Josef, Emilio, Giovannino, Julien e Max. A lui, al suo lavoro, alla sua ironia istrionica, alla sua generosa amicizia è dedicato Il Cinema Ritrovato 2008.
Gian Luca Farinelli

Our festival turns twenty-two this year and yet it still seems to be full of youth!
Is Il Cinema Ritrovato bucking the trend? Even though across the globe film archives are suffering from the DVD invasion and the loss of part of their public, every year in Bologna enthusiastic moviegoers from around the world gather – in increasing numbers – and devour the three hundred films in our program (this year's record for films presented), all day and all night. Even the daily Bolognese audience (in Piazza Maggiore, which is always packed) increased noticeably last year, filling the festival's three theaters each day.
Though the average age of the audience filling the theaters screening repertory films goes up every year, for several years now an increasing number of young film-lovers from roughly thirty countries shows up at Il Cinema Ritrovato.

If all of us from the archive world have been screaming for years about the dangers of digital technology and the risks of our film heritage with the arrival of new technologies, we have to admit that over the last two years, and especially in this edition, we have enjoyed splendidly restored films that made a conscientious use of digital technology's potential.

Complaints are also voiced about the public's barbarization, always in search of the same products, but every evening in Piazza Maggiore we witness the miracle of thousands of people who silently watch, spellbound, films that are often unknown.
Even though specialist magazines have a hard time balancing quality and market and newspapers write less and less about issues regarding cinematographic heritage, film history, the evolution of language, Il Cinema Ritrovato is witness to a new generation of historians: perhaps there is a future for film history.
In other words, Il Cinema Ritrovato shows us signs that are better than the ones surrounding us year-round, perhaps indicating new paths that we should go down.

This is the first edition of Il Cinema Ritrovato without Vittorio Martinelli, friend and a source of inspiration for our festival and for anyone who works in film history. We are confident that Vittorio would have reveled in this edition as only he could, surfing among Josef, Emilio, Giovannino, Julien and Max. Il Cinema Ritrovato 2008 is dedicated to him, his work, his theatrical sense of humor and his generous friendship.
Gian Luca Farinelli

RITROVATI & RESTAURATI

RITROVATI & RESTAURATI

RECOVERED & RESTORED

Programma a cura di Peter von Bagh, Gian Luca Farinelli e Guy Borlée

Programme by Peter von Bagh, Gian Luca Farinelli and Guy Borlée

FILM MUTI / *SILENT FILMS*

I LIFVETS VÅR

Francia-Svezia, 1912 Regia: Paul Garbagni

■ T. ing.: The Springtime of Life; Sog.: tratto dal romanzo "Första älskarinnan" di August Blanche; Scen.: Abdon Hedman; F.: Willi Neumaier; Int.: Victor Sjöström, Mauritz Stiller, Georg af Klercker, Selma Wiklund af Klercker; Prod.: Pathé Frères - Stoccolma; Pri. pro.: Svezia, 16 dicembre 1912 ■ 35mm. L.: 1052 m. D.: 54' a 17 f/s. Col. Didascalie Svedesi / Swedish intertitles ■ Da: Svenka Filminstitut ■ Restauro eseguito presso l'Archival Film Collections dello Svenka Filminstitut nel 2008, a partire da un negativo camera originale depositato presso la Cinémathèque Française. Dall'interpositivo ottenuto si è proceduto alla stampa di un duplicato negativo bianco e nero a cui sono state inserite le didascalie svedesi. I colori sono stati ricostruiti a partire dalle notazioni originali / Restored by the Archival Film Collections of the Swedish Film Institute in 2008, from the original nitrate negative kept at Cinémathèque Française. From the inter-positive, made from the negative, a b/w duplicate negative with inserted Swedish inter-titles was made, from which subsequent colour prints were then made, using notes from the original as colour reference

Quando la Cinémathèque Française, nel 2004, annunciò con grande scalpore di aver scoperto nelle proprie collezioni il negativo originale di *I lifvets vår*, ciò significava non soltanto la resurrezione di uno dei primi lungometraggi della storia del cinema svedese, ma anche la formidabile possibilità di veder recitare nello stesso film le tre figure principali del cinema muto svedese: Sjöström, Stiller e Klercker.
La Svenska Biografteatern si trasferì a Stoccolma nel 1911 e la costruzione dei suoi studi a Lidingö segnò l'inizio del cinema professionale in Svezia. Il direttore di produzione Charles Magnusson assunse tre promettenti attori-registi provenienti dal teatro per realizzare film: Victor Sjöström, Mauritz Stiller e Georg af Klercker, quest'ultimo nominato anche direttore degli studi. Per assicurargli

When Cinémathèque Française sensationally announced in 2004 that the original negative of I lifvets vår *had been discovered in their collections, it meant not only the resurrection of one of the earliest Swedish feature length films, but also the incredible possibility of seeing the three leading figures of Swedish silent cinema – Sjöström, Stiller and Klercker – act in the same film.*
Svenska Biografteatern's move to Stockholm in 1911 and the building of their studio facilities in Lidingö marked the beginning of professional film-making in Sweden. Production manager Charles Magnusson hired three promising actor-directors from the theatre to make films – Victor Sjöström, Mauritz Stiller and Georg af Klercker, the latter also being appointed studio head. As part of the training,

un'adeguata formazione, Sjöström venne mandato a visitare gli studi Pathé in Francia, mentre Magnusson stipulò un accordo per la produzione e la distribuzione di film con la filiale Pathé Frères di Stoccolma, che non aveva studi propri e poteva così utilizzare le nuove strutture della Svenska Bio. Per la produzione di *I lifvets vår* la Pathé assunse come regista il francese Paul Garbagni. Il film fu girato presso gli studi di Lidingö e in esterni a Stoccolma e nei suoi dintorni. Per Magnusson far recitare insieme in questo film i suoi tre protetti faceva parte della loro formazione professionale.
Il film è incentrato sulla vicenda di un'orfana che, una volta cresciuta, diviene una celebre attrice e sui suoi rapporti con i tre uomini della sua vita (a un certo punto Sjöström e Stiller arrivano a battersi a duello per lei). Gran parte dell'azione si svolge in scene frontali davanti alla macchina da presa e i personaggi comunicano per iscritto, piuttosto che interpretando le didascalie. Nel film è però presente un uso interessante degli specchi e uno straordinario primo piano. Si tratta inoltre di una rara occasione in cui vediamo Stiller come attore (le uniche altre immagini esistenti sono quelle di una sua breve apparizione in *Trädgårdsmästaren* di Sjöström), che eccelle nella parte del lascivo ufficiale dell'esercito, umiliando la propria uniforme in modo molto simile a quello di Stroheim in *Blind Husbands*, sei anni dopo. Non a caso solo pochi anni prima Stiller era sfuggito al servizio militare nell'esercito russo.
Jon Wengström

Sjöström was sent on a trip to the Pathé studios in France. In the meantime Magnusson also struck a joint production and distribution deal with the Pathé Frères branch in Stockholm, which was able to use Svenska Bio's new studio facilities as it didn't have its own. For the production of I lifvets vår*, Pathé hired Frenchman Paul Garbagni to direct the film, which was shot at the Lidingö studios and on location in and around Stockholm. For Magnusson, letting his three protégés act in the film was part of their cinematic training.*
The film focuses on an orphan girl who later becomes a famous actress, and her relation with the three men in her life (at one point Sjöström and Stiller even fight a duel over the girl). A lot of the action takes place in front of the camera, and the characters communicate in writing rather than acting out inter-titles. However, the film has some interesting use of mirrors and an extraordinary close-up. It also provides a rare opportunity to see Stiller as an actor (the only other existing footage is his brief appearance in Sjöström's Trädgårdsmästaren*). He excels in the part of a lewd army officer, degrading the uniform much in the same manner as Stroheim would do in* Blind Husbands *six years later. Significantly Stiller had only a few years earlier escaped from military service in the Russian army.*
Jon Wengström

GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI

Italia, 1913 Regia: Eleuterio Rodolfi

■ Sog.: dal romanzo "The Last Days of Pompei" (1835) di Edward G. Bulwer-Lytton; Scen.: Arrigo Frusta, Mu.: Carlo Graziani Walter; Int.: Fernanda Negri-Pouget (Nidia), Eugenia Tettoni Florio (Jone), Ubaldo Stefani (Glauco), Vitale de Stefano (Claudio), Antonio Grisanti (Arbace), Cesare Gani-Carini (Apecide), Ercole Vaser, Carlo Campogalliani; Prod.: Ambrosio; Distr.: Giuseppe Barattolo; Pri. pro.: Roma, 24 agosto 1913 ■ 35mm. L. or.: 1958 m. L.: 1940 m. D.: 106' a 16 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema ■ Restaurato nel 2006 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato 35mm colorato con didascalie tedesche proveniente dalla Murnau Stiftung, da un positivo nitrato 35mm colorato con didascalie italiane proveniente dalla Fondazione Cineteca Italiana e da un positivo safety 16mm bianco e nero con didascalie inglesi proveniente dalla Cineteca Bruno Boschetto / Print restored in 2006 at L'Immagine Ritrovata from a 35mm nitrate print with German intertitles held by Murnau Stiftung, a 35mm nitrate print with Italian intertitles held by Fondazione Cineteca Italiana and a 16mm b/w safety print with English intertitles held by Cineteca Bruno Boschetto

Sin dai primordi del cinema, il farraginoso e popolare romanzo di Bulwer Lytton è stato portato sugli schermi, e non solo in Italia. A parte un'edizione di pochi metri realizzata nel 1900 in Gran Bretagna da Walter Booth, va ricordata quella dell'Ambrosio del 1908, regia di Luigi Maggi: in Francia sollevò l'entusiasmo di Victorin Jasset, che lo ritenne una delle opere migliori prodotte dal cinema sin dai suoi esordi. Nel 1913 è ancora l'Ambrosio a curarne un rifacimento, affidandolo ad Eleuterio Rodolfi, mentre la Pasquali, che contemporaneamente mette in cantiere una sua versione diretta da Enrico Vidali, dovrà, in base alla sentenza sulla causa intentata da Ambrosio per sleale concorrenza, variarne il titolo in *Ione o gli ultimi giorni di Pompei*. Una terza versione, quella del Film Artistica Gloria, per la regia di Mario Caserini, non vedrà mai la luce.

Alla fine del 1924, in un disperato tentativo di risollevare le misere sorti in cui versava il cinema nazionale, la neonata Società Anonima Grandi Films, costituita dai registi Palermi e Gallone, decide di realizzare una nuova versione del film su suggerimento del produttore Ambrosio, il quale ha chiuso da due anni i suoi stabilimenti torinesi. (...) Palermi comincia assieme a Gallone a girare il vero e proprio film, ma poco dopo la lavorazione si arena di nuovo. I soli compensi che sono stati sottoscritti per gli attori stranieri gli fanno volare dalle mani circa un milione di lire. I tre milioni sono finiti e Palermi è costretto a fare il giro di altre capitali europee per assicurarsi nuove risorse economiche. Sarà Gallone a portare avanti le riprese di questi *Ultimi giorni di Pompei* (Ghione lo rititola beffardamente "Gli ultimi giorni del cinema italiano"), che alla fine sarà costato una cifra astronomica per l'epoca: sette milioni di lire. Quando finalmente il film, a marzo del 1926, apparve sugli schermi, la critica lo sottopose ad un giudizio impietoso. (...)

La recente riproposizione del film, splendidamente restaurato anche nella sua prima parte, realizzata con un pastellato Phécolor, ci permette oggi di confutare, almeno in parte, i giudizi così sfavorevoli della critica del tempo. Abituati come siamo ad un metraggio di due ore e più, il film non ci appare così smisurato, né le ricostruzioni scenografiche inappropriate ed inarticolate, mentre rimane confermata la mediocre resa degli attori principali. *Gli ultimi giorni di Pompei* è un nobile antenato degli odierni film catastrofici; tenuti presenti i mezzi a disposizione di settant'anni fa, non sfigura affatto al confronto con i tanti polpettoni infarciti di effetti speciali che ci giungono in continuazione d'oltre oceano.

Vittorio Martinelli, *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, a cura di Pasquale Iaccio, Liguori editore, Napoli, 2003

From the early days of cinema, Bulwer Lytton's confused and popular novel has been put on screen, and not only in Italy. Apart from a version of a few metres made in 1900 by Walter Booth in Great Britain, there was the Ambrosio version of 1908, directed by Luigi Maggi: in France this aroused the enthusiasm of Victorin Jasset, who considered it one of the best works produced in cinema since its beginnings. In 1913 Ambrosio undertook a remake, entrusted to Eleuterio Rodolfi, while Pasquali, simultaneously put into production its own version, directed by Enrico Vidali, they were obliged by the judgement in a case brought by Ambrosio for unfair competition, to change the title to Ione o gli ultimi giorni di Pompei. *A planned third version, by Film Artistica Gloria, to be directed by Mario Caserini, was never to see the light of day.*

At the end of 1924, in a desperate attempt to raise the national cinema from the miserable situation into which it had declined, the newly-born Società Anonima Grandi Films, established by the directors Palermi and Gallone, decided to make a new version of the film, at the suggestion of the producer Ambrosio, who two years before had closed his studios in Turin (...) Palermi together with Gallone began to direct the true and proper film, but, soon after, the work was again suspended. The payments made to the foreign actors alone saw around a million lire fly out of the budget. The three million were exhausted and Palermi was obliged to make a tour of other capitals to find new funding. It was up to Gallone to ersume of this Ultimi giorni di Pompei *(Ghione mockingly renamed it "Gli ultimi giorni del cinema italiano"["The Last Days of Italian Cinema"]), which was finally to cost an astronomic figure for the period: seven million lire. When the film finally appeared on the screen, in March 1926, the critics were merciless (...).*

The recent rediscovery of the film, splendidly restored even in its first part, shot in a pastel Phécolor, now allows us to dispute, at least in part, the unfavourable opinions of the critics of the time. Accustomed as we now are to films that last two hours and more, the film does not seem so excessive in length, nor are the scenographic re-creations inappropriate or inarticulate, though the mediocre performance of the leading actors is confirmed. Gli ultimi giorni di Pompei *is a noble ancestor of today's catastrophe films; bearing in mind the means available seventy [eighty] years ago, it does not suffer by comparison with heavy-handed of special effects that are its transatlantic successors.*

Vittorio Martinelli, Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone, edited by Pasquale Iaccio, Liguori editore, Naples, 2003

THE DAWN OF A TOMORROW

STATI UNITI, 1915 REGIA: JAMES KIRKWOOD

■ SOG.: TRATTO DAL ROMANZO OMONIMO DI FRANCES HODGSON BURNETT; SCEN.: EVE UNSELL; INT.: MARY PICKFORD, DAVID POWELL, FORREST ROBINSON, ROBERT CAIN; PROD.: FAMOUS PLAYERS FILM, CO.; PRI. PRO.: 7 GIUGNO 1915 ■ 35MM. L.: 1283 M. D.: 66' A 17 F/S. COL. DIDASCALIE SVEDESI / SWEDISH INTERTITLES ■ DA: SVENKA FILMINSTITUT ■ RESTAURO ESEGUITO PRESSO L'ARCHIVAL FILM COLLECTIONS DELLO SVENKA FILMINSTITUT NEL 2008, A PARTIRE DA UN POSITIVO NITRATO IMBIBITO CON DIDASCALIE SVEDESI. I TITOLI MANCANTI SONO STATI INSERITI NEL DUPLICATO NEGATIVO. I COLORI SONO STATI STABILITI CON IL METODO DESMET / RESTORED BY THE ARCHIVAL FILM COLLECTIONS OF THE SWEDISH FILM INSTITUTE IN 2008. FROM A TINTED NITRATE PRINT WITH SWEDISH INTER-TITLES, A B/W DUPLICATE NEGATIVE WITH THE ADDITION OF RE-CREATED MISSING TITLES WAS MADE, FROM WHICH SUBSEQUENT DESMET PRINTS HAVE BEEN STRUCK

The Dawn of a Tomorrow, un cinque rulli, era considerato uno dei tanti film perduti di Mary Pickford, finché nel 2005 ne è stata rintracciata una copia positiva nitrato colorata con didascalie svedesi. La fama mondiale che la Pickford aveva all'epoca è dimostrata dal fatto che i titoli della copia riportano soltanto il titolo svedese del film, *Nattens skuggor* (*The Shadows of the Night*), e il nome di Mary Pickford (confermato anche dalla lista delle didascalie presentata all'ufficio della censura svedese).

Il film è ambientato a Londra e la Pickford interpreta la parte di Glad, "l'orfana più povera e felice del mondo". È davvero un angelo in un mondo dickensiano, ma un angelo sicuro di sé che combatte contro le ingiustizie e cerca attivamente di cambiare il destino dei suoi simili. Nel corso del film offre rifugio a una madre sfrattata con il figlioletto, riesce a evitare un suicidio, interviene per impedire un episodio di violenza domestica e convince l'innamorato a cambiare vita. È pronta a difendere ciò che ritiene giusto non soltanto a parole, ma anche con la forza, se necessario, come dimostra nella scena cruciale del finale con il ricco erede. E la bellezza dei primi piani dimostra una straordinaria precisione nelle espressioni, che rendono una rivelazione questo film a lungo considerato perduto.

The Dawn of a Tomorrow venne distribuito inizialmente nel giugno 1915 e successivamente nel gennaio 1919. In Svezia uscì nel febbraio 1921, dopo che i tagli di censura ne avevano ridotto la lunghezza da 1.339 a 1.289 metri. Il film ebbe un remake nel 1924, con Jacqueline Logan nel ruolo della Pickford.

Jon Wengström

The five-reeler The Dawn of a Tomorrow *was considered to be one of the many lost Mary Pickford films, until a tinted nitrate print with Swedish inter-titles surfaced in 2005. The status Pickford had acquired world-wide by the time is exemplified by the fact that the print's single credit mentions no other names but the film's Swedish title* Nattens skuggor *(*The Shadows of the Night*) and Mary Pickford (confirmed also by the list of inter-titles submitted to the Swedish censorship board).*

The film is set in London, and Pickford plays Glad, "the poorest and happiest of all orphans". She is truly an angel in a Dickensian world, but a self-assured one that combats injustices and actively tries to change the fate of her fellow men. During the course of the film she gives shelter to an evicted mother and child, prevents a suicide, intervenes to inhibit domestic violence, and convinces her sweetheart to reform. She is prepared to defend what she believes to be right not only by words but also by force should it be necessary, as the climactic scene in the final reel with the wealthy heir demonstrates. And the beauty of the close-ups displays an extraordinary precision of expression that makes this long lost Pickford film a revelation to watch.

The Dawn of a Tomorrow *was initially released in June 1915, and re-released in January 1919. The film opened in Swedish theatres in February 1921, after censorship cuts had reduced the length from 1339 to 1289 meters. The film was remade in 1924, with Jacqueline Logan performing in the Pickford role.*

Jon Wengström

A ROSE AMONG THE BRIARS Stati Uniti, 1915 Regia: sconosciuto

■ T. fr.: Les ronces de la vie / Une rose parmis les brousailles; Int.: Jackie Saunders, Frank Mayo, Eddie Johnson, Frank Erlanger, Marguerite Nichols, Henry Stanle; Prod.: Balboa Amusement Producing Company; Distr.: Pathé Exchange Inc.; Pri. pro.: 9 dicembre 1915 ■ 35mm. L. or.: 905 m. L.: 860 m. D.: 47' a 18 f/s. Colore con pochoir Pathécolor / Color-tinted by Pathécolor stenciling process. Didascalie francesi / French Intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

Scoperta nella Cinemathèque Française una copia rara in Pathécolor di un film pieno di eleganza e di lirismo della Balboa Company, Long Beach (CA) che produceva per la Pathé Exchange. Una ragazza e tre uomini, tre classe sociali: l'operaio (bravo e semplice), il borghese (bravo e colto), il riccone (cattivo e decadente). L'innocenza sedotta dal lusso e salvata dal senso d'onore della giovane donna, salvata nella lotta tra il bene e il male dal bravo operaio dalle grinfie del riccone. L'happy end è con il borghese: la ragazza diventa la moglie del giovane dottore.

Ex modella e ballerina di fila, la bionda Jackie Saunders, come molte delle sue contemporanee, venne scoperta da D.W. Griffith. Ma non rimase a lungo con Griffith e con la Biograph, firmando invece un contratto con la Balboa di Long Beach, California. Questa piccola casa di produzione intraprese un'intensa campagna pubblicitaria e nel 1914 Jackie Saunders era nota a tutti come la "Fanciulla di Long Beach" o "Piccolo raggio di sole", grazie al ruolo da protagonista in un omonimo melodramma di tre rulli. Ottenne un importante successo commerciale con *The Will o' the Wisp* (1914), in cui il malvagio patrigno la vende a un furfante, e alcuni critici favorevolmente impressionati la paragonarono a Mary Pickford.
Hans J. Wollstein, "All Movie Guide"

A rare Pathécolor print of an elegant and lyric film by Balboa Company, Long Beach (CA), has been discovered in the Cinemathèque Française: The Company produced features for Pathé Exchange. A girl and three men, from three different social classes: the worker (kind-hearted and honest), the middle-class man (good and learned), the wealthy (the decadent villain). Innocence seduced by luxury, only the young woman's sense of honour comes to the rescue, and the timely appearance of the good-hearted worker wrenching her from the nabob's claws in the timeless combat between good and evil. The happy end is reserved to the middle-class man, as the girl weds the young doctor.
A former artist's model and chorus girl, blonde Jackie Saunders was, like so many of her contemporaries, discovered by D.W. Griffith. She didn't remain with Griffith and the Biograph company for long, however, instead signing a contract with the Balboa company of Long Beach, CA. The little company embarked on a heavy advertising campaign and by 1914 she was widely known as the "Maid of Long Beach" or the "Little Sunbeam," the latter from her starring role in a three-reel melodrama of that title. She became an important box-office draw with The Will o' the Wisp *(1914), in which her evil stepfather sells her to a scoundrel, and some reviewers compared her favorably to Mary Pickford.*
Hans J. Wollstein, All Movie Guide

PILLARS OF SOCIETY

Stati Uniti, 1916 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: Le colonne della società; Sog.: dal dramma "Samfundets stotter" (I pilastri della società, 1877) di Henrik Ibsen; Int.: Henry B. Walthall (Karsten Bernick), Mary Alden (Lona Tonnesen), Juanita Archer (Betty), George Beranger (Johan Tonnesen), Josephine Crowell (madre di Karsten), Olga Grey (Madame Dorf); Prod.: Raoul Walsh per Fine Arts Film Company; Pri. pro.: 27 agosto 1916 ■ 35mm. L.: 1088 m.; D.: 52' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress, AFI/Archive Film Agency Collection (Bob and Agnese Geoghegan) ■ Restauro eseguito dalla Library of Congress presso L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato imbibito / Print restored by the Library of Congress at L'Immagine Ritrovata from a nitrate positive tinted print

L'armatore e magnate norvegese Karsten Bernick è orgoglioso del proprio posto in società e dimentica che per riuscire a mantenere la sua grande reputazione è costretto a ricorrere alle menzogne e alla disonestà. Anni prima di aver raggiunto la ricchezza e la sua attuale posizione sociale, aveva avuto una relazione con Madame Dorf, dalla quale era nata una figlia. All'epoca Karsten, che stava per lasciare il Paese, aveva convinto il cognato Johan ad assumersi la responsabilità della paternità della bambina. In seguito, dopo la morte di Madame Dorf, Karsten aveva adottato la piccola, pur temendo che un giorno essa potesse scoprire la verità. Anni dopo Johan decide di ritornare in Norvegia con la speranza di riscattare il proprio nome. Temendo che il suo segreto possa venire svelato, Karsten decide di uccidere Johan facendolo imbarcare sulla sua nave più malsicura. Ma il piano si ritorce contro di lui quando Johan si imbarca su un'altra nave e il figlio di Karsten, Olaf, sale clandestinamente a bordo di quella malsicura. Il destino è dalla parte dei soccorritori, che riescono a trarre in salvo Olaf, mentre Karsten, incapace di continuare a mentire, confessa finalmente di essere il vero padre della figlia adottiva.
Nota: La Thanhouser Co. realizzò un cortometraggio ispirato all'opera di Ibsen nel 1911, mentre Douglas Sirk nel 1935 diresse *Stuztzen der Gesellschaft*, adattamento tedesco dell'opera prodotto dalla R.N. Film der Ufa.
Kim Tomadjoglou, American Film Institute

Norwegian shipping magnate Karsten Bernick prides himself on his value to society, and forgets that, in order to maintain his high standing, he has to rely on lies and dishonesty. Years before achieving wealth and social status, he had an affair with Madame Dorf, resulting in a daughter. At the time, Karsten, who was about to leave the Country, convinced his brother-in-law Johan to accept responsibility as the child's father. Later, when Madame Dorf died, Karsten adopted the child, but remained terrified that one day the child might find out the truth. Years later Johan decides to return to Norway hoping to clear his name. Desperate that his secret will be revealed, Karsten decides to kill Johan by putting him on his most unseaworthy ship. But the plan backfires when Johan boards a different vessel, and Karsten's son Olaf stows away on the unsafe one. Fate favors the rescuers, who are able to save Olaf, but Karsten, unable to continue lying, finally confesses to being his adopted daughter's real father.
Note: The Thanhouser Co. made a short film of Ibsen's play in 1911, and Douglas Sirk directed Stuztzen der Gesellschaft, *a German adaptation of the play in 1935 for R.N. Film der Ufa.*
Kim Tomadjoglou, American Film Institute

'A SANTANOTTE

ITALIA, 1922 REGIA: ELVIRA NOTARI

■ SOG.: DALLA OMONIMA CANZONE DI E. SCALA (VERSI) E F. BUONGIOVANNI (MUSICA); SCEN.: ELVIRA NOTARI; F.: NICOLA NOTARI; INT.: ROSÈ ANGIONE (NANNINELLA), ALBERTO DANZA (TORE SPINA), EDUARDO NOTARI (GENNARIELLO), ELISA CAVA (MADRE DI TORE), CARLUCCIO (UNO STUDENTE DELLA SCUOLA DI RECITAZIONE DELLA DORA FILM); PROD.: FILMS DORA "SERIE GRANDI LAVORI POPOLARI"; PRI. PRO.: ITALIA, 24 DICEMBRE 1922 ■ 35MM. L. OR.: 1285 M. D.: 60' A 20 F/S. COL. DIDASCALIE ITALIANE / ITALIAN INTERTITLES ■ DA: CINETECA NAZIONALE, ASSOCIAZIONE ORLANDO IN COLLABORAZIONE CON GEORGE EASTMAN HOUSE E CON IL SOSTEGNO DEL MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI ■ RESTAURO DIGITALE ESEGUITO PRESSO IL LABORATORIO L'IMMAGINE RITROVATA / DIGITALLY RESTORED BY L'IMMAGINE RITROVATA

Tratto da un popolare successo della canzone napoletana, '*A santanotte* è uno dei rari film tuttora visibili tra quelli diretti da Elvira Notari alla Films Dora e un esempio particolarmente rappresentativo della sua produzione. Il film viene presentato in una nuova copia a colori ricavata da due diversi elementi, un controtipo b/n depositato presso la Cineteca Nazionale e una copia nitrato, con indicazione delle colorazioni, ritrovata presso gli archivi della George Eastman House. Rosé Angione, una delle attrici uscite dalla scuola di recitazione di

Based on a popular Neapolitan song, 'A santanotte *is one of the few films directed by Elvira Notari at Dora Film that can be seen today. It is also an illustrative example of her work. This is a new color copy of the film made from two separate elements, a black and white duplicate kept at the Cineteca Nazionale and a nitrate print indicating the color processes used, found in the archives of George Eastman House. Rosé Angione, one of the actresses who studied at Elvira Notari's acting school, plays the part of Nanninella,*

Elvira Notari, vi interpreta il ruolo di Nanninella, una ragazza sfruttata e maltrattata dal padre, che lei stessa mantiene con il suo salario di cameriera. Costretta a sposarsi con un uomo che non ama nel disperato tentativo di salvare il suo innamorato da un'accusa di omicidio, Nanninella è destinata a una fine tragica, che spinge i toni patetici del film fino a un vero e proprio apice parossistico: pugnalata nel giorno del suo matrimonio, in abito da sposa, nella migliore tradizione della sceneggiata napoletana.
In questo "dramma popolare passionale" (come recita il sottotitolo) che fu uno dei più grossi successi della Films Dora, recita anche Gennariello, figlio di Elvira e Nicola Notari e presenza fissa in quasi tutti i loro film, vera e propria "maschera" seriale del melodramma notariano. Un particolare interesse rivestono le riprese in esterni, di sapore quasi documentaristico, che collocano la sventurata storia di Nanninella nel contesto della Napoli popolare del tempo. Ma il film colpisce soprattutto per l'inusuale prospettiva che fornisce sulla vita delle donne appartenenti agli strati più poveri e disagiati della società, quasi un atto d'accusa lanciato contro la violenza della cultura patriarcale.
Il restauro è stato effettuato nell'ambito del progetto *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, dedicato alla riscoperta del contributo femminile all'industria cinematografica nazionale del periodo muto.
Monica Dall'Asta

a young girl exploited and abused by her father, whom she maintains with her waitress salary. Forced to marry a man she does not love in a desperate attempt to save her beloved from being accused of murder, Nanninella is destined to a tragic end, and the film's moving tone is brought to a violent climax: stabbed on her wedding day in her bridal gown in the finest tradition of Neapolitan melodramas.
This "popular drama of passion" (as the subtitle describes it) was one of Dora Film's biggest hits. Elvira and Nicola Notari's son also starred in this film as Gennariello. He would become a fixed feature of almost all their films, a kind of Notari melodrama stock character. The external shots are of great interest with their quasi documentary qualities, grounding the ill-fated story of Nanninella in the working class Naples of the time. What it is particularly striking about the film is its unusual perspective on the life of women belonging to the poorest classes and its criticism of the violence of a patriarchal culture.
The restoration was part of the project Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, dedicated to the rediscovery of women's contributions to the national cinema industry during the silent film era.*
Monica Dall'Asta

LA PICCOLA PARROCCHIA

ITALIA, 1923 REGIA: MARIO ALMIRANTE

■ SOG.: DALL'OMONIMO ROMANZO DI ALPHONSE DAUDET (1895); SCEN.: MARIO ALMIRANTE, MARIO GHEDUZZI; F.: UBALDO ARATA; INT.: ITALIA ALMIRANTE-MANZINI (LIDIA FENIGAN), AMLETO NOVELLI (RICHARD, SUO MARITO), ALBERTO COLLO (CHARLEXIS, L'ALTRO UOMO), LÉONIE LAPORTE (MADAME FENIGAN, LA SUOCERA), ORESTE BILANCIA (ALEXANDRE, UN SERVITORE), GABRIEL MOREAU (IL VECCHIO PRINCIPE / GENERALE DAUVERGNE), VITTORIO PIERI (NAPOLÉON MERIVET), SALVATORE LAUDANI (IL GUARDIACACCIA SANTECOEUR), ENRICO GEMELLI, MARIO GHEDUZZI, LIA MIARI; PROD.: ALBA FILM; DISTR.: PITTALUGA; PRI. PRO.: ROMA, 1 OTTOBRE 1923 ■ 35MM. L.: 2.195 M. D.: 78' A 18 F/S. IMBIBITO / TINTED. DIDASCALIE FRANCESI / FRENCH INTERTITLES ■ DA CINÉMATHÈQUE ROYALE DE BELGIQUE ■ COPIA ACETATO STAMPATA NEL 2006 DA UN POSITIVO NITRATO ED IMBIBITO / ACETATE COPY PRINTED IN 2006 FROM A TINTED NITRATE POSITIVE

Uno di quei romanzi profondamente umani, finemente psicologici, della miglior scuola francese, dove l'azione non è inventata per raccontare piacevolmente un fatto, ma per poter legare e permettere uno studio acuto di caratteri, per sviscerare il cozzo di passioni che da tali caratteri derivano (...). Nella forzata sintesi psicologica del cinematografo, dove tutta l'esplicazione di un carattere si riduce a qualche dozzina di parole nelle didascalie, la maggior parte dei pregi

One of those deeply human novels, subtly psychological, in the finest French tradition, where the story's action is not invented just to recount a fact in a pleasurable way but in order to bind together the deep investigation of characters, to analyze the collision of passions determining them (...). In the filmmakers forced synopsis, where the portrayal of a character is reduced to a couple of words in the captions, most of the novel's good qualities are inexcusably lost and

del romanzo se ne va perduta irremissibilmente, e appare dallo scarno riassunto delle premesse che portano alla conclusione. (...). *La piccola parrocchia* risente di questo squilibrio profondo tra romanzo e film, di questa... antitesi, per cui, come trama, il film vale... per quello che vale, mentre il romanzo è tra i migliori della letteratura francese contemporanea (...). Con tutto ciò noi non vogliamo affatto diminuire i meriti di Mario Almirante: neppure lui può sbattere la testa al muro, colla illusione di spaccare i mattoni. Ammessa la scelta del soggetto, diremmo che, anzi, difficilmente avrebbe potuto fare di più e di meglio (...). Di Italia Almirante-Manzini (...), da un lato riconosciamo in lei la linea di una buona attrice, la signorilità del gesto, la padronanza della scena, un fascino, anche, tutto speciale che da lei emana e dai suoi occhi metallici e penetranti (...) dal lato opposto ci lascia freddi e perplessi. Ella ama l'enigma, la sfinge: e le donne sfingee, le donne fatali appartengono ad un genere letterario ormai sorpassato. E non adatta sé al personaggio, ma foggia il personaggio a propria immagine e somiglianza (...).
Elle.Gi., "La vita cinematografica", Torino, 15 aprile 1923

Mario Almirante ha girato quattro film nel 1923, due film in costume: *Il Fornaretto di Venezia* e *I Foscari*, e due drammi moderni adattati da opere letterarie: *L'ombra* dalla pièce di Dario Niccodemi e *La piccola parrocchia* dal romanzo di Alphonse Daudet, incentrato su Italia Almirante-Manzini.
Almirante e Gheduzzi sono riusciti a trarre dal libro, assai apprezzato all'epoca ma divenuto insopportabile, una sceneggiatura quasi coerente che consente al regista di offrire alcune belle sequenze alla sua musa. Con la sua complicità, Italia Almirante-Manzini trasforma l'orribile piccolo-borghese originaria in un'eroina romantica più vicina a Flaubert che a Daudet. Sembra che il film sia uscito in Belgio all'epoca in seguito al successo riscosso da *L'ombra* che aveva beneficiato di una massiccia campagna pubblicitaria. Quasi completa, la copia faceva parte di un lotto che uno degli ultimi esercenti ambulanti del Belgio non si era deciso a distruggere. Dopo la sua morte, suo nipote l'ha donato alla Cinémathèque Royale de Belgique.
Jean-Marie Buchet

barely surface from the meager summary of the work's premises and its conclusion. (...). La piccola parrocchia *suffers from this underlying imbalance between novel and film, of this... antithesis, as a result, in terms of plot, the film is worth... what it's worth whereas the novel is one of the best of contemporary French literature (...). Not that we want to diminish Mario Almirante's talent: neither can he bang his head against the wall thinking that he'll break the bricks. Considering the choice of script, it would be difficult for us to say that he could have done more or better (...). As for Italia Almirante-Manzini (...), on the one hand, we recognize in her the qualities of a good actress, the elegance of her gestures, her command of the scene, a spellbinding power all her own that emanates from her and from her penetrating metallic eyes (...) on the other, she leaves us cold and puzzled. She loves enigma, the sphinx; and female sphinxes, femmes fatales belong to an outdated literary genre. She does not adapt herself to the character but models the character to her own image and likeness (...).*
Elle.Gi., "La vita cinematografica", Turin, April 15 1923

In 1923 Mario Almirante shot four films, two of them – Il Fornaretto di Venezia *and* I Foscari *– were costume dramas, the others two were adaptations from contemporary literature:* L'ombra *from Dario Niccodemi's play and* La piccola parrocchia *from Alphonse Daudet's novel on Italia Almirante-Manzini.*
Almirante and Gheduzzi succeeded in deriving from the book – quite appreciated at the time but rather insufferable today – an almost coherent screenplay which allows the director to offer his muse some fine sequences. With his help, Italia Almirante-Manzini transforms the horrible middle-class bourgeoise *into a romantic heroine, who's closer to Flaubert than to Daudet. Apparently the film was released in Belgium following the success of* L'ombra *which had benefited from a massive pubblicity campaign. The print, almost complete, was part of a collection saved by one of the last Belgian touring exhibitors. Following his death, his nephew donated the print to the Cinémathèque Royale de Belgique.*
Jean-Marie Buchet

CALVAIRE D'AMOUR Francia, 1923 Regia: Viatcheslav Tourjansky

■ Sog.: dall'omonimo romanzo di Noël Bazan; Scen.: Viatcheslav Tourjansky, Nathalie Dermanou; F.: Fédote Bourgassoff; Scgf.: Alexandre Lochakoff; Int.: Nathalie Lissenko (Hélène), Jeanne Bérangère (la vecchia), Charles Vanel (Brémond), Nicolas Rimsky (Raoul d'Ambreine), Nicolas Koline (il dottor Treillis), W. de Stryjevski, B. Malama, G. Leclerc; Prod.: Films Albatros; Distr.: Pathé Consortium Cinéma; Pri. pro.: Parigi, 5 ottobre 1923 ■ 35mm [copia incompleta]. L. or.: 1800 m ca. L.: 1350 m ca. D. 60' a 20 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da Cinémathèque Française, Cinémathèque de Toulouse ■ Restauro eseguito dalla Cinémathèque Française presso L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato conservato presso la Cinémathèque de Toulouse / Restored by Cinémathèque Française at L'Immagine Ritrovata from a nitrate positive held by Cinémathèque de Toulouse

Calvaire d'amour è il quinto film realizzato da Victor Tourjansky per la casa di produzione Ermolieff-Cinéma. Questo veterano del cinema russo (il suo debutto è del 1912) mette qui in scena uno dei suoi melodrammi, di cui era diventato lo specialista dopo il suo arrivo in Francia, rappresentando «il trionfo dell'amore sfortunato in lotta con la tirannica cattiveria dell'uomo», incarnata dall'impeccabile Charles Vanel. La stampa dell'epoca vedeva in questo film, di cui la Cinémathèque de Toulouse ha conservato fino ad ora una copia nitrato incompleta, «un bell'affresco del dolore femminile, una fatalità inesorabile fino all'ultimo momento, una graduazione armoniosa dell'azione, il colpo di scena finale». Di sicuro un melodramma, dai codici un po' obsoleti, ma che sa, nei suoi momenti migliori (l'ultima bobina) mettere in pratica le lezioni del Griffith di *Intolérance*.
Camille Blot-Wellens – Christophe Gauthier

Calvaire d'amour *is the fifth film Victor Tourjansky made for the production company Ermolieff-Cinéma. In this film, this veteran of Russian cinema (he made his debut in 1912) put together a melodrama, his specialty once he arrived in France, depicting "the triumph of ill-fated love against the domineering evil of man", incarnated by the impeccable Charles Vanel. The press at the time saw in this film (which the Cinémathèque de Toulouse kept an incomplete nitrate print of) "a beautiful fresco of women's pain, relentless misfortune up until the last moment, a harmonious progression of action, and then the final dramatic surprise". Undoubtedly a melodrama that is a little antiquated, but that, in its best moments (the last reel), puts into practice the lessons learned from Griffith's* Intolerance.
Camille Blot-Wellens – Christophe Gauthier

BLACKMAIL

Gran Bretagna, 1929 Regia: Alfred Hitchcock

■ Sog.: da un lavoro teatrale di Charles Bennett; Scen.: Alfred Hitchcock, Charles Bennett, Ben W. Levy, Garnett Weston; F.: Jack E. Cox; Mo.: Emile De Ruelle; Scgf.: Wilfred C. Arnold, Norman Arnold; Mu.: Hubert Bath, Harry Stafford; Int.: Anny Ondra (Alice White), John Longden (Frank Webber, il detective), Donald Calthrop (Tracy), Sara Allgood (Sig.ra White), Charles Paton (Sig. White), Cyril Ritchard (il pittore), Harvey Braban (ispettore-capo), Hannash Jones (la portiera), Phyllis Monkman (la donna a ore), Johnny Butt (sergente), Percy Parsons (truffatore); Prod.: John Maxwell per British International Pictures; Pri. pro.: Londra, 25 novembre 1929 ■ 35mm. L.: 2056 m. D.: 75' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English Intertitles ■ Da: BFI National Archive per concessione di Connaissance du Cinéma
Partitura originale composta da Neil Brand e orchestrata da Timothy Brock

Blackmail di Hitchcock è uno dei migliori, se non *il* migliore film inglese della fine degli anni '20. Realizzato nel 1929, durante l'epoca di transizione al sonoro, il film fu commissionato muto, ma con una parte sonora contenente musiche e alcuni dialoghi.
Margaret Kennedy, nel suo articolo *The Mechanical Muse*, parla di

Hitchcock's silent Blackmail *is one of, if not* the *best British films of the late 20s. Made in 1929, during the transition to the sound picture the film was commissioned as a silent film and a part talkie with music and some dialogue scenes.*
Margaret Kennedy in her article The Mechanical Muse *says of this*

questa innovazione così difficile da gestire per i cineasti: "La scienza offriva un bambino prodigio, una specie di Mida o piccolo Ercole, a chiunque fosse in grado di improvvisare una culla abbastanza grande da contenerlo. Ma nessuna delle Arti voleva prendersi questa responsabilità. La gente di spettacolo, i produttori di divertimento, erano pronti ad accettarne la paternità e a pagarne le spese di mantenimento, ma non erano in grado di allevarlo. Né potevano fornire qualcosa che già non esistesse. Ed esisteva soltanto lo strumento. Nessuno sapeva come curarlo, nutrirlo e allevarlo… L'uomo delle caverne, il pastore, il contadino – ognuno aveva una propria idea, per quanto approssimativa e primitiva, di come dovesse essere un dipinto, una musica o un'opera teatrale per essere considerata soddisfacente. Lo stesso *non* si poteva dire dei primi produttori di film sonori. Loro non avevano idea di cosa fare, mentre il pubblico non aveva idea di cosa voleva vedere e sentire. Artisti e spettatori erano ugualmente imbarazzati".

Poi entra in scena il (piuttosto) giovane Alfred Hitchcock, che riesce a produrre nello stesso tempo un film muto realizzato con grande abilità *e* una sua versione sonora, affrontando i notevoli ostacoli tecnici dovuti all'aggiunta dei dialoghi con un approccio talmente fantasioso e intelligente che il film diviene famoso proprio per questo aspetto della sua creazione, a scapito del pieno apprezzamento della sua qualità. Molti non conoscono affatto la versione muta di questo film, nonostante sia superiore a quella sonora sotto diversi aspetti.

Come diceva lo stesso Hitchcock, "il muto era la forma più pura di cinema" e infatti la versione muta del film contiene più inquadrature e movimenti di macchina e attraverso la fluidità del montaggio risolve la narrazione con più stile. Ogni scena conta e ogni inquadratura arricchisce l'atmosfera o fa procedere la storia. La vicenda in sé è apparentemente semplice: una ragazza vivace fidanzata con un agente di polizia viene condotta da un artista nel suo studio e lo pugnala a morte quando lui cerca di violentarla. Le conseguenze si sviluppano con crescente tensione, finché Hitchcock dà il via alla prima delle scene di inseguimento a effetto che diverranno un suo marchio di fabbrica.

Il restauro di *Blackmail* è stato uno dei meno emozionanti nella storia degli archivi di cinema. Nessun pericolo di incendio di nitrati, nessuna audacia archivistica. Il negativo originale del film pervenne originariamente al BFI nel 1959 grazie al cordiale rapporto tra la società di produzione ed Ernest Lindgren. La British International avrebbe potuto benissimo sbarazzarsi della versione muta del film quando le sale cinematografiche passarono al sonoro nel 1930, ma non lo fece. Il negativo venne duplicato subito dopo l'acquisizione da parte dell'archivio, che ne creò una copia per la conservazione e un

difficult innovation for filmmakers: "Science was offering a wonderful baby, a Midas, an infant Hercules, to anyone who could improvise a cradle large enough to hold it. None of the Arts felt inclined to accept responsibility. The showmen, the purveyors of entertainment were ready enough to accept paternity and pay for its keep but they could not cradle it. Nor could they purvey something which did not as yet exist. The tool only existed. Nobody knew how it should be cherished, nurtured and fed… Caveman, shepherd and peasant – each had his own rough, primitive idea of what a satisfactory drawing or tune or play should be. As much could not *be said of the first fabricators of sound films. They had no notion of what they wanted to make. Nor had the public much notion of what it wanted to see and hear. The artist and audience were equally at a loss."*

Enter young (ish) Alfred Hitchcock, who managed to simultaneously produce a beautifully crafted silent film and *a sound version which tackled the considerable technical obstacles of adding dialogue with such an imaginative and intelligent approach that the film has become famous for this aspect of its composition to the exclusion of an appreciation of its quality as a film. Many people are not aware of the silent version at all despite the fact that it is superior to the sound version in several ways.*

As Hitchcock said himself "The silent pictures were the purest form of cinema" and indeed the silent film contains more shots, more camera movement and through the fluidity of the cutting conveys the narrative with greater style. Every scene counts and every shot either enhances the atmosphere or moves the story along. The story itself is deceptively simple – a lively young girl engaged to a rather stuffy policeman boyfriend is enticed up to an artist's studio and there stabs him to death to avoid rape. The consequences play out with mounting tension in more or less real time until Hitchcock sets up the first of the set-piece chases– in this case over the iconic dome of the British Museum – that would become his trademark.

The account of the restoration of Blackmail is one of the dullest in film archiving history. No tales of nitrate fire peril or archival derring-do. The original negative first came to the BFI in 1959 – thanks to a cordial relationship between the producing company and Ernest Lindgren, then curator of the Archive. British International could so easily have junked the silent version when the final cinemas were converted for sound in 1930, but they didn't. The negative was duplicated immediately on acquisition into the archive to create pre-

positivo, in modo da evitare la perdita o il deterioramento del materiale. Nel 1990 è stato realizzato un nuovo duplicato dal quale è stata tratta questa copia. Il film era in buono stato nel '29 e nel '59 e lo è altrettanto adesso. Non possiamo fare a meno di pensare che il super-efficiente Mister Hitchcock avrebbe approvato la cosa.
Bryony Dixon, BFI National Archive

Comporre per Hitch

Nonostante Hitchcock abbia lavorato, nel corso della sua carriera sonora, con numerosi compositori, credo che abbia senso parlare di una "colonna sonora per Hitchcock". È una musica fortemente influenzata dalle tonalità di Bernard Herrmann e Miklós Rózsa, un compendio di motivi capaci di suscitare tensione ed emozione e che si librano romantici nelle scene d'amore, suggerendo tra le righe che forse non ci sarà un lieto fine. Questo era il mio bagaglio quando ho intrapreso la composizione dell'accompagnamento musicale per *Blackmail*, che mi ha divertito più di qualsiasi altro mio precedente lavoro.
Ciò è dovuto a molteplici fattori. Timothy Brock è il collaboratore che ho sempre sognato e una gran parte del successo di questo accompagnamento si deve alla sua straordinaria abilità musicale e al suo entusiasmo. Non avevo mai composto un accompagnamento per orchestra sinfonica e anche se l'impresa mi intimidiva, si trattava di un'opportunità appassionante. A mio parere la versione muta di *Blackmail* è il più bel film del cinema muto inglese, un'opera matura, adulta, un'esperienza più gratificante del suo equivalente sonoro – il che è comprensibile, visto che nel 1929 Hitchcock era un maestro della tecnica del cinema muto. Il sonoro lo rese un pioniere, quantunque estremamente dotato, nel nuovo medium dalle colonne sonore sibilanti e dagli accenti impeccabili. *Blackmail* è anche una grande opera d'arte in generale e questo costituisce l'aspetto più attraente e al tempo stesso spaventoso, del mio tentativo di dotarlo di un accompagnamento musicale.
Il film è completamente immerso nell'atmosfera di Londra, mia città natale, ed è pieno di atteggiamenti tipicamente britannici (più precisamente inglesi), alcuni dei quali particolarmente eccentrici, e di tutte le stranezze in mezzo alle quali sono cresciuto e che riconosco. Lo stesso Hitchcock rappresenta un insieme di atteggiamenti da buon cattolico nei confronti del peccato (colpa e castigo) e da buon londinese nei confronti del crimine (nascosta ammirazione per chi lo pratica con naturalezza e chiaro piacere per chi la fa franca con eleganza). E *Blackmail*, a quel punto della sua carriera, era un'affermazione definitiva del suo carattere. I requisiti musicali del film risultavano ovvi grazie alla magistrale orchestrazione dell'azione. Come Hitchcock, mi sono innamorato di Anny Ondra e ho cercato di rendere la musica complice della sua seduzione (è quel bel vestito che la mette nei guai e nella mia partitura, quando lo indossa, diventa una Cenerentola inconsapevole del fatto che il Principe Azzurro sta per

servation and printing masters affording no opportunity for scenes to be lost or deterioration to set in. A new dupe was made in the 1990s from which this print has been struck. It looked pretty good in '29 and '59, it looks just as lovely now. I can't help feeling the über-efficient Mr Hitchcock would have approved.
Bryony Dixon, BFI National Archive

Scoring for Hitch

I believe that there is such a thing as a 'Hitchcock score', for all the fact that Hitch worked with numerous composers during his sound career. It's a score heavily weighted towards the tonality of Bernard Herrmann and Miklós Rózsa, a textbook compendium of tension and thrill motifs which soars romantically in the love scenes with just a hint of warning that there may be no happy ending. This is the toolbox I raided when I embarked on this score for Blackmail *and I have enjoyed it more than any work I have ever done before. This is due to many factors – Timothy Brock is the collaborator of my dreams and a great part of any success this score may have is due to his extraordinary musicianship and enthusiasm. I have never scored a film for full symphony orchestra before and if the challenges were daunting, the opportunities were dazzling. The silent* Blackmail *is, for me, the greatest British silent film, a mature and adult drama and a more rewarding experience than its sound counterpart – understandably since Hitch was, by 1929, a master of the techniques of silent cinema. Sound made him a pioneer, albeit a hugely gifted one, in the new medium of hissing soundtracks and cut-glass accents.* Blackmail *is, moreover, a great British work of art in any medium, the most alluring and fearsome aspect of all in my attempting to score it.*
The film is drenched in the character of London, my home town, and its peculiarly British (specifically English) attitudes, few of them particularly wholesome, all character quirks I grew up with and recognise. Hitch himself is an amalgam of a good Catholic's attitude to sin (guilt and retribution) and a good Londoner's attitude to crime (quiet fascination with those who effortlessly practise it and outright delight at those who stylishly get away with it) and Blackmail *was, at this point in his career, his most definitive statement of his own character. He makes his musical requirements very obvious from beyond the grave, through masterly direction of the action. Like Hitch, I fell in love with Anny Ondra and tried to make the music complicit in her seduction (it's that beautiful dress that gets her into trouble – in my score when she wears it she becomes Cinderella unaware she is about to be raped by Prince Charming) and I also tried to mirror Hitch's love of London and its people, with the exception of its policemen.*
For the first time in my life I have been in the same privileged position as my composition heroes – working with the best director in the

violentarla). Ho cercato anche di trasmettere l'amore di Hitchcock per Londra e tutti i suoi abitanti, a eccezione dei poliziotti.
Per la prima volta in vita mia, mi sono trovato nella stessa situazione privilegiata dei miei compositori preferiti. Ho avuto la possibilità di lavorare con il miglior regista del settore a un classico accompagnamento orchestrale romantico, nella tradizione di un tempo, in cui le tonalità raramente intervengono in chiavi maggiori o minori pure, ma indugiano tra le due, rispecchiando le incerte scelte morali dei personaggi (sempre molto umane). Così come *Blackmail* si compiace nel descrivere le zone grigie del comportamento umano, l'accompagnamento musicale cerca di alludere allo stesso modo ai toni del grigio. La musica è stata composta attraverso un duro lavoro, ma con grande divertimento, grazie soprattutto all'attenzione, alla pazienza e all'energia del Maestro Brock, ma anche dei giganti sulle cui spalle mi sono appoggiato. Hitchcock, Herrmann, Rozsa e Waxman avevano già fatto tutto ed era tutta la vita che li ascoltavo.
Sono immensamente grato al festival per avermi dato questa magnifica opportunità per i miei cinquant'anni e, nello stesso tempo, di aver reso *Blackmail* il primo film muto inglese ad avere un nuovo accompagnamento per orchestra dai tempi dell'avvento del sonoro.
Neil Brand

business towards a classic romantic orchestral score in the old tradition, where tonalities seldom enter pure major or minor keys but lurch between the two, matching the characters' flailing (and all too human) moral choices. As Blackmail *delights in the grey areas of human behaviour, the score attempts to be equally alluring shades of grey. The music came with much hard work but great delight – mainly because of Maestro Brock's care, patience and energy but also because of the giants on whose shoulders I was standing. Hitch, Herrmann, Rozsa and Waxman had done it all before and I had been listening to them all my life.*
I am enormously grateful to the festival for giving me this wonderful opportunity in my 50th year and, coincidentally, for making Blackmail *the first British silent drama to be newly scored for full orchestra since the advent of sound.*
Neil Brand

FILM SONORI / *SOUND FILMS*

LOVE AFFAIR

STATI UNITI, 1932 REGIA: THORNTON FREELAND

■ SOG.: DAL RACCONTO "LOVE AFFAIR" DI URSULA PARROTT (1930); SCEN.: JO SWERLING, DOROTHY HOWELL; F.: TEDDY TETZLAFF; MO.: JACK DENNIS; SU.: CHARLES NOYES; INT.: DOROTHY MACKAILL (CAROL OWEN), HUMPHREY BOGART (JIM LEONARD), JACK KENNEDY (GILLIGAN), BARBARA LEONARD (FELICE), ASTRID ALLWYN (LINDA LEE), BRADLEY PAGE (GEORGIE KEELER), HALLIWELL HOBBES (KIBBEE), HALE HAMILTON (SIG. BRUCE HARDY), HAROLD MINJIR (ANTONE); PROD.: COLUMBIA PICTURES; PRI. PRO.: 17 MARZO 1932 ■ 35MM. D.: 68'. VERSIONE INGLESE / ENGLISH VERSION ■ DA: SONY-COLUMBIA

Ritornato a Hollywood dopo una breve apparizione in *After All* a Broadway, nel ruolo di protagonista maschile Bogart affianca Dorothy Mackaill, giovane star degli anni '20 ormai prossima al termine della propria carriera. Lei è un'ereditiera e lui un ingegnere aeronautico senza mezzi in cerca di finanziamenti per produrre un nuovo motore da lui ideato. Lui le insegna a volare e i due si innamorano. Lei perde la sua fortuna e tenta di sposare un ricco agente di cambio per poter continuare a finanziare il suo amato, ma il piano va in fumo. La storia è troppo densa per un film così breve, ma Bogart padroneggia bene il proprio ruolo, compresa una corsa contro il tempo e la morte al culmine drammatico della vicenda.
George Perry, *Bogie - A Celebration of the Life and Films of Humphrey Bogart*, Aurum, Regno Unito, 2006

Back in Hollywood after a brief appereance in After All *on Broadway, Bogart was the male lead opposite Dorothy Mackaill, a popular young star of the 1920s nearing the end of her career. She plays an heiress and he a poor aeronautical engineer anxious to get backing for a new engine he has designed, and he teaches her to fly. They fall in love, she loses her fortune, and tries to marry a wealthy broker so that he can have his funding, a plan that goes adrift. There is far too much story for so short a film, but Bogart handles his role creditably, including a life-saving race against time as the dramatic climax.*
George Perry, Bogie - A Celebration of the Life and Films of Humphrey Bogart*, Aurum, United Kingdom, 2006*

LA BANDERA

FRANCIA, 1935 REGIA: JULIEN DUVIVIER

■ T. IT.: LA BANDERA; SOG.: DAL ROMANZO DI PIERRE MAC ORLAN; SCEN.: JULIEN DUVIVIER, CHARLES SPAAK, PIERRE MAC ORLAN (NON ACCR.); F.: JULES KRÜGER, MARC FOSSARD; MO.: MARTHE PONCIN; SCGF.: JACQUES KRAUSS; MU.: JEAN WIENER, ROLAND MANUEL; SU.: GEORGES GÉRARDOT, MARCEL PETIOT (ESTERNI); INT.: JEAN GABIN (PIERRE GILIETH), ANNABELLA (AÏCHA LA SLAOUI), ROBERT LE VIGAN (FERNANDO LUCAS), PIERRE RENOIR (IL CAPITANO WELLER), GASTON MODOT (SOLDATO MULLER), MARGO LION (PLANCHE-À-PAIN), RAYMOND AIMOS (MARCEL MULOT), VIVIANE ROMANCE (RAGAZZA DI BARCELLONA), CHARLES GRANVAL (IL SEGOVIANO), MAURICE LAGRENÉE (SIMENON), JÉSUS CASTRO BLANCO (IL SERGENTE), ROBERT OZANNE (IL TATUATO), LOUIS FLORENCIE (GORLIER), REINE PAULET (ROSITA), LITTLE JACKY (WEBER), NOËL ROQUEVERT (IL SERGENTE NEL TRENO), GENIA VAURY (LA RAGAZZA DEL RISTORANTE); PROD.: MAURICE JUVEN PER SNC - SOCIÉTÉ NOUVELLE DE CINÉMATOGRAPHIE; PRI. PRO.: PARIGI, 20 SETTEMBRE 1935 ■ 35MM. D.: 102'. BN. VERSIONE FRANCESE / FRENCH VERSION ■ DA: ARCHIVES FRANÇAISES DU FILM PER CONCESSIONE DI SOCIÉTÉ NOUVELLE DE LA CINÉMATOGRAPHIE

Nella sequenza notturna che apre *La Bandera*, lo stile visivo e narrativo di Julien Duvivier è già riconoscibile – la panoramica dall'alto su un mondo di formiche umane, il delitto in ellissi, la flagranza fisica del sangue, l'azione convulsa, la città come teatro di fughe illusorie, la sorte segnata di un uomo – come sono identificabili alcuni motivi del Populismo tragico, che iniziava proprio allora la sua stagione. Quel crimine enigmatico marca come una maledizione il destino di Pierre Gilieth, primo personaggio a cui Jean Gabin abbia impresso i crismi del suo mito. Lo spazio è sempre sottomesso ad un'angosciosa claustrofobia, sia nelle stazioni della fuga di Gilieth a Barcellona, sia negli ambienti esotici della Legione Straniera spagnola. Gli eroi perdenti di Duvivier sono dannati all'esilio, all'ossessione dei rimorsi e alla nostalgia della propria terra perduta, con la prospettiva di una morte violenta, spesso amaramente derisoria (Gilieth rimane ucciso all'arrivo dei rinforzi). La dimensione romanzesca ed esotica della Legione sembra soltanto una dilazione ingannevole, come l'amore della fascinosa danzatrice Aïcha "la Slaoui" (Annabella) e l'amicizia tardiva di Lucas (il luciferino Robert Le Vigan), che avrebbe dovuto arrestare Gilieth per incassare la taglia sulla sua testa. Il realismo convulso di alcune sequenze (l'inseguimento a Barcellona, girato con la mdp nascosta fra la folla) si alterna magistralmente alla densità simbolica di cupe parentesi oniriche (il sogno dell'omicidio in sovrimpressione) e ad elementi visionari (il legionario con la maschera di morte tatuata sul volto). Claustrofobica è anche la sequenza dell'assedio del fortino, dove le azioni spasmodiche dei corpi dei legionari che muoiono come mosche, e la crudeltà dei dettagli (la botte colma d'acqua avvelenata, un tormento nel tormento) conferiscono al film un respiro tragico.

Fu Gabin a proporre a Duvivier l'acquisto in comune dei diritti del romanzo di Pierre Mac Orlan per un adattamento cinematografico. Primo di sette film scritti con lo sceneggiatore Charles Spaak e terzo

In the nighttime sequence that opens La Bandera*, Julien Duvivier's visual and narrative style is immediately recognizable – the pan shot above a world of ant-sized humans, the crime in suspension, the physical heat of blood, frenetic action, the city as a stage for the illusion of escaping, a man's marked fate – just as are some themes of Poetic Realism, which began in this period. The mysterious opening crime is like a curse on the destiny of Pierre Gilieth, the character that made Jean Gabin a star. Space turns cloyingly claustrophobic during Gilieth's escape in Barcelona and in the exotic settings of the Spanish Foreign Legion. Duvivier's underdog heroes are condemned to exile, the obsession of remorse and homesickness for the land they had to leave behind, and the future holds for them a violent death that often seems a mockery (in fact, Gilieth is killed as reinforcements arrive). The exotic and fanciful world of the Legion is just a deceptive respite from reality, like the love story with the charming dancer Aïcha "la Slaoui" (Annabella) and the late friendship with Lucas (the diabolic Robert Le Vigan), who was supposed to arrest Gilieth for a reward. The frenetic realism of some sequences (the chase scene in Barcelona, shot with the camera hidden in the crowd) alternates brilliantly with the symbolic density of dark, dreamlike digressions (the superimposed dream of the murder) and visionary elements (the legionnaire with the mask of death tattooed on his face). The attack on the fort is a claustrophobic sequence where the spasmodic actions of the dying legionnaires' bodies and the cruel details (the barrel full of poisoned water, an unending chain of torment) give the film a tragic tone.*

It was Gabin who proposed that Duvivier get the rights to Pierre Mac Orlan's novel to make a film adaptation. The first of seven films with the screenwriter Charles Spaak and the third film of successful collaboration with Gabin, La Bandera *was shot on location (except the scenes with Annabella, which were shot in the studio). The film was*

film del glorioso sodalizio con Gabin, *La Bandera* fu girato in ambienti reali (mentre le sequenze con Annabella furono realizzate in studio). Inizialmente il film fu dedicato all'allora colonnello Franco, che aveva favorito le riprese nel Marocco spagnolo, ma la dedica fu cancellata dopo la riedizione del 1959. In Italia uscì mutilato di quasi trenta minuti dalla censura del regime fascista.
Roberto Chiesi

originally dedicated to the then colonel Franco, who had supported the filming in Spanish Morocco, but the dedication was removed from the 1959 reissue. In Italy fascist censors chopped out less than thirty minutes from the original film.
Roberto Chiesi

IN WHICH WE SERVE

Gran Bretagna, 1942 Regia: Noël Coward, David Lean

■ T. it.: Eroi del mare / Il cacciatorpediniere Torrin; Sog.: Noël Coward; Scen.: Noël Coward, Betty Curtis; F.: Ronald Neame; Mo.: Thelma Myers; Scgf.: David Rawnsley, William C. Andrews; Co.: Norman Delaney; Mu.: Noël Coward; Su.: Charles C. Stevens; Effetti speciali: Douglas Woolsey, Stanley Grant; Int.: Noël Coward ("D", Capitano Edward V. Kinross), John Mills (Marinaio semplice Shorty Blake), Bernard Miles (Sottufficiale capo Walter Hardy), Celia Johnson (Sig.ra Alix Kinross), Kay Walsh (Freda Lewis), Joyce Carey (Kath Hardy), Derek Elphinstone (No. 1), Michael Wilding ("Flags"), Robert Sansom ("Guns"), Philip Friend ("Torps"), James Donald (dottore); Prod.: Two Cities Film; Pri. pro.: Londra, 1 ottobre 1942 ■ 35mm. L.: 3138 m. D.: 115'. Versione inglese / English version ■ Da: BFI National Archive per concessione di Park Circus

È un film sulla guerra realizzato durante la guerra, in un periodo della storia in cui nessuno parlava ancora di film "antiguerra". E rispecchia in modo molto preciso i sentimenti delle tre classi da cui era formata la società britannica – la classe operaia, il ceto medio e quello alto – nella maniera semplicistica in cui tutti allora consideravano la guerra. Benché comprenda già la prima sconfitta europea, con l'evacuazione della maggior parte delle forze armate britanniche a Dunkerque, e l'"ingresso di Hitler a Parigi", era ancora un'epoca in cui quasi tutti, nonostante la guerra nel deserto, le incursioni aeree e la Battaglia d'Inghilterra, ritenevano che i massimi orrori di guerra fossero stati quelli dei combattimenti di trincea nelle Fiandre durante la Prima Guerra Mondiale (...). La distruzione massiccia delle città attraverso i bombardamenti aerei e gli orrori dello scenario giapponese del conflitto, culminanti nella spaventosa e inconcepibile mostruosità dei campi di concentramento, erano tutti aspetti della guerra totalmente sconosciuti nel 1942, quando gli scontri in mare, incentrati sull'affondamento delle navi di rifornimento da parte dei sottomarini tedeschi (come nella Prima Guerra Mondiale), continuavano a rafforzare l'idea inconscia che questo secondo conflitto fosse destinato a essere simile al primo. Di conseguenza, è abbastanza naturale che nel film ci si riferisca a Hitler in modo quasi amichevole, così come si parlava del "Kaiser Bill" durante il primo conflitto. (...) Il film inizia come un documentario di Grierson, con un montaggio di scene in cui vediamo la costruzione del cacciatorpediniere, con primi piani dei volti degli operai, i rivetti che vengono fissati sulle lastre di acciaio, parti dell'imbarcazione che vengono assemblate, la chiglia che prende forma, per finire con la bottiglia di champagne

It is a motion picture about war made in wartime, during a period of history when no one spoke about "anti"-war films. It reflected quite accurately the sentiments of the three classes which made up British society, the working, middle and upper class, in the simplified way in which all people then looked at war. Although it included the first defeat in Europe, with the evacuation of mostly British forces at Dunkirk, and "Hitler's Entry into Paris", it was still a time when almost everybody, in spite of the desert war, the air raids and the Battle of Britain still thought that the ultimate horrors of war were the Flanders fields trench battles of the First World War (...). The mass destruction of cities by aerial bombardment, the horrors of the Japanese theatre of war, culminating in the ghastly mind-defeating agonies of the concentration camps, were all aspects of war totally unthought of in 1942, where the war at sea, revolving around the sinking of vital supply ships by U-boats (as in the First War) again reinforced subconscious ideas that this second Second War was bound to be similar to the first. As a result, it was quite natural that Hitler could be referred to in the film in the same semi-friendly way as "Kaiser Bill" was in the other war. (...) The film begins in Grierson documentary form with a montage of scenes showing the building of the destroyer, with close-ups of workers' faces, of rivets being driven into steel plates, sections of the ship being swung into place, the keel taking shape, culminating in the champagne bottle breaking on the bow and the ship slidding into the water. (...) While there is little in this prelude which had not been seen before in British documentary films, it is an exciting introduction to the style and sensitivity of a new director, not Noël Coward, but David Lean, who, being fairly

lanciata sulla prua e il varo della nave che scivola nell'acqua. (...) Se in questo preludio c'è ben poco che non si sia già visto nel cinema documentario inglese, si tratta però di un'emozionante introduzione allo stile e alla sensibilità di un nuovo regista: non stiamo parlando di Noël Coward, ma di David Lean, che quasi sconosciuto a critica e pubblico ai tempi in cui il film uscì, viene a malapena citato nelle recensioni. La sensibilità al movimento e al lirismo di ogni inquadratura e l'abilità nel montaggio alternato sarebbero diventati caratteristici di molti dei suoi film successivi. Il mare con i suoi spruzzi e il cielo con le sue nubi si prestano a un bell'esempio di fotografia in bianco e nero, unita a una sensibilità per gli elementi.
Gerard Pratley, *The Cinema of David Lean*, Barnes & Co./The Tantivy Press, New Jersey-Londra, 1974

unknown to critics and public at the time this film was shown, was scarcely mentioned in any reviews. The feeling for movement and lyricism within the frame of each shot and the skilful editing and cross-cutting was to become a characteristic in many of Lean's films to follow. The sea with its spray and the sky with its clouds is a beautiful example of black-and-white photography and feeling for the elements.
Gerard Pratley, The Cinema of David Lean*, Barnes & Co./The Tantivy Press, New Jersey-London, 1974*

VIALE DELLA SPERANZA Italia, 1952 Regia: Dino Risi

■ Sog.: Dino Risi; Scen.: Ettore Maria Margadonna, Dino Risi, Gino De Santis, Franco Cannarosso; F.: Mario Bava; Scgf.: Flavio Mogherini; Mo.: Eraldo Da Roma; Mu.: Mario Nascimbene; Int.: Cosetta Greco (Luisa), Liliana Bonfatti (Giuditta), Maria Pia Casilio (Concettina), Piera Simoni (Franca), Marcello Mastroianni (Mario), Nerio Bernardi (Franzi), Pietro De Vico (Tonino), Gisella Monaldi (Titina), Achille Majeroni (vecchio attore), Bianca Maria Fusari (Stefania), Franco Montagna, Odoardo Girotti, Corrado Pani, Franco Migliacci, Vincenzo Milazzo, Nino Marchetti, Clara Loy, Ettore Jannetti, Carlo Hintermann, Cesare Vieri, Mario Raffi, Alessandro Fersen, Silvio Bagolini, Giulio Calì, Arrigo Basevi; Prod.: Produzione Cinematografica Mambretti; Distr.: E.N.I.C.; Pri. pro: 10 aprile 1953 ■ 35mm. D.: 100'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Ripley Films

Il viale della speranza era la storia delle ragazze che vanno col tram azzurro alla Tuscolana, a Cinecittà, per tentare la fortuna nel cinema. Cinecittà la vedevo alla mia maniera, con affettuosa ironia. C'era una scena molto divertente girata in una palestra di boxe; c'era un professore di recitazione interpretato da un vecchio attore, Achille Majeroni, che farà la parte dell'attore pederasta ne *I vitelloni* di Fellini, un vecchio trombone, interrogava un giovanotto, aspirante attore, in una scuola di terz'ordine, come ce ne sono tante che pullulano a Roma intorno al cinema per pescare i gonzi. L'aspirante attore era interpretato da Migliacci che aveva tentato allora di fare l'attore ed è diventato negli ultimi anni un famoso paroliere di canzoni. Aveva un gran naso che poi si è fatto ridurre...
Dino Risi, da un'intervista di Lorenzo Codelli, "Positif", n. 142, settembre 1972

Il viale della speranza *was a story about girls who took the blue tram in via Tuscolana, to Cinecittà, to try their luck in film. I viewed Cinecittà in my own way, with an affectionate sense of humor. There was a very funny scene shot in a boxing gym; there was an acting teacher played by an old actor, Achille Majeroni, who would play the part of the homosexual actor in Fellini's* I vitelloni*, an old bag of hot air, questioning a young aspiring actor in a third-rate school, which the cinema world of Rome is teeming with for picking up innocent victims. Migliacci, the aspiring actor, had in fact tried to make it as an actor but who became a famous songwriter. He had a huge nose which he later had reduced...*
Dino Risi, from an interview with Lorenzo Codelli, "Positif", n. 142, September 1972

LE AMICHE Italia, 1955 Regia: Michelangelo Antonioni

■ Sog.: dal racconto "Tra donne sole" di Cesare Pavese (1949); Scen.: Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, in coll. con Alba de Cespedes; F.: Gianni di Venanzo; Mo.: Eraldo Da Roma; Scgf.: Gianni Polidori; Mu.: Giovanni Fusco, eseguite da Libero Tosoni e Armando Trovajoli; Su.: Ennio Sensi, Emilio Rosa, Giulio Canavero; Int.: Eleonora Rossi Drago (Clelia), Gabriele Ferzetti (Lorenzo), Franco Fabrizi (Architetto Cesare Pedoni), Valentina Cortese (Nene), Yvonne Fourneaux (Momina De Stefani), Madeleine Fischer (Rosetta Savoni), Anna Maria Pancani (Mariella), Maria Gambarelli (direttrice dell'atelier), Ettore Manni (Carlo, assistente dell'architetto), Luciano Volpato (Tony, fidanzato di Mariella), Concetta Biagini, Alessandro Fersen, Marcella Ferri, Franco Giacobini; Prod.: Giovanni Addessi per Trionfalcine; Pri. pro.: Mostra di Venezia, 7 settembre 1955; Distr.: Titanus ■ 35mm. D.: 104'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna e The Film Foundation ■ Restauro eseguito dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata con il sostegno di Gucci e The Film Foundation / Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata with funding by Gucci and The Film Foundation

GUCCI

THE FILM FOUNDATION

FILMMAKERS FOR FILM PRESERVATION

Il primo pregio delle *Amiche* è d'essere importante come film in sé, come film di lei, Michelangelo Antonioni, indipendentemente da *Tra donne sole*. L'osservazione di costume, che per Pavese aveva un puro valore di materiale da costruzione per una definizione lirica e morale, qui viene in primo piano, come è del resto compito del cinema, e conformemente alla vocazione d'amaro cronista d'una generazione borghese da lei con tanta coerenza formulata nei suoi film precedenti e portata qui alla più compiuta espressione. È la prima volta al cinema che vediamo la vita delle comitive cittadine medioborghesi di amici e amiche, le isterie e le acredini che fermentano sotto lo scherzo: tutto un mondo che ha già una sua tradizione letteraria, ma che il cinema non era finora arrivato a toccare, con le sue mani abituate a maneggiare meglio le vicende a forti contrasti, gli exploits individuali, che i chiaroscuri della vita associata. Lei l'ha fatto col suo modo di raccontare scarno e agro, basato sul legame di paesaggi sempre un po' squallidi e invernali con battute di dialogo pausate e quasi casuali, uno stile cinematografico che si rifà alla lezione dell'*understatement* di tanti scrittori moderni, tra cui anche Pavese. Il merito del suo film è aver visto questo mondo con uno sguardo sensibile e pur senza indulgenza (senza l'increspatura nostalgico-crepuscolare de *I vitelloni* di Fellini) mettendo spietatamente in luce la crudeltà spicciola, la sensualità superficiale, la continua viltà di fronte alle situazioni morali più tese; e soprattutto di non essersi limitato a quest'operazione descrittiva di costume, ma d'aver contrapposto ad esso la presenza d'un altro ritmo di vita, d'un'altra ragione e legame, quello del lavoro, qualsiasi esso sia, dirigere sartorie di lusso o maneggiare calce e mattoni, pur che si tratti di realizzarsi in cose compiute (...).

Italo Calvino, *"Le amiche" e Pavese (lettera aperta a Michelangelo Antonioni)*, "Notiziario Einaudi", novembre-dicembre 1955

The first merit of Le Amiche *is to be important as a film in itself, as a film of Michelangelo Antonioni himself, independent of* Tra donne sole. *The observation of the costume business, which for Pavese had a purely material constructional value as a lyric and moral definition, here comes into the foreground, as suits the task of cinema, and as is in conformity with the vocation of the bitter observer of a bourgeois generation, a view formulated with such coherence in his previous films and here brought to its most complete expression. It is the first time in cinema that we see the life of a group of petit-bourgeois friends, male and female, the hysteria and the acridities which ferment under the superficial laughter: a whole world which has already its literary tradition, but which the cinema till now has not touched upon, used as it is to handling more easily strongly contrasted incidents, individual exploits, with the chiaroscuro of life. With his spare and bitter way of story telling, he has based it on links of landscapes, always a little squalid and bleak, with bursts of dialogue, intermittent and almost casual, a cinematographic style which corresponds to the lesson of* understatement *of so many modern writers, Pavese among them. The merit of his film is to have seen this world with a regard which is sensitive and yet without indulgence (without the nostalgic-twilight frills of Fellini's* I vitelloni*), remorselessly exposing the fragmentary cruelty, the superficial sensuality, the continual cowardice in face of the most tense moral situations, and above all not to be limited to this descriptive operation of the costume business, but to counterpoint with it another rhythm of life, another reason and bond, that of work, whether it is to direct a de luxe fashion house or to handle bricks and mortar, as long as it is a matter of realising personal potential in things accomplished (...).*

Italo Calvino, "Le amiche" e Pavese (lettera aperta a Michelangelo Antonioni)*, "Notiziario Einaudi", November-December 1955*

SEUL OU AVEC D'AUTRES

Canada, 1962 Regia: Denys Arcand, Denis Héroux e Stéphane Venne

■ Sog., Scen.: Denys Arcand, Stéphane Venne; F.: Michel Brault, Bernard Gosselin, Claude Héroux, Jean-Pierre Payette, André Saint-Denis; Mo.: Gilles Groulx; Mu.: Stéphane Venne; Su.: Marcel Carrière; Int.: Nicole Braün, Pierre Létourneau, Marie-José Raymond, Michelle Boulizon, Marcel Saint-Germain; Prod.: Georges Lefebvre, Denis Héroux per l'AGEUM - Association Générale des Étudiants de l'Université de Montréal; Pri. pro.: Canada, 20 aprile 1962 ■ 35mm. L.: 1756 m. D.: 64'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Cinémathèque Québécoise ■ Restauro promosso dal Fonds Astral del Trust pour la préservation de l'audiovisuel du Canada, realizzato presso i laboratori Vision Globale con la supervisione del regista Michel Brault a partire da un negativo originale 16mm da cui è stato tratto un internegativo 35mm tramite lavorazione digitale a 2K / Restoration funded by Fonds Astral of Trust pour la préservation de l'audiovisuel du Canada and carried out at Vision Globale Laboratories under the supervision of director Michel Brault from an original 16mm negative. A 35mm dupe negative has been printed with a digital 2K workflow

[Michel] Brault non è responsabile dell'idea di base del film, che fu interamente improvvisato a partire da un tema da due studenti dell'Università di Montréal [Denis Héroux e Denys Arcand]. Anche gli attori erano degli studenti e il finanziamento di quest'opera a ultra buon mercato (4.500 franchi) fu assicurato da dall'Unione degli studenti che decisero di fare questo film piuttosto che il tradizionale spettacolo di fine anno. Ma, non avendo nessuna conoscenza tecnica, gli "autori" domandarono a un'équipe dell'O.N.F., diretta da Michel Brault, di venire a girare il loro film. Il materiale impiegato fu quello del "cinéma-vérité": in diretta con micro-cravatte che permettevano la registrazione del sonoro sincrono. Brault si accontentò di "inventare" la sua regia secondo le azioni e i gesti degli attori.

Il tema scelto è molto vicino al documentario: i debutti all'Università di Nicole, la sua scoperta dei "costumi" studenteschi... e di Pierre che amoreggia con la provocante Michèle. Il film mostra la cerimonia d'inaugurazione della facoltà, con gli studenti che ascoltano un "oratore" canadese e assistono ad un corso di anatomia, senza dimenticare il tradizionale ballo studentesco dove l'amore trionferà.

Il film ha molta freschezza e delicatezza, anche se talvolta, vedendo gli attori a corto d'idee, Brault rimedia alla loro carenza con qualche prodezza delle riprese. Gilles Groulx, per il suo montaggio molto netto, accentua ancora questo aspetto "estetizzante" di un film semplice che ne avrebbe fatto a meno... Sono ancora questi i limiti di ogni film volutamente e completamente improvvisato dall'inizio alla fine. Il film è ricco di umorismo, soprattutto per l'attitudine ostinata – per quanto disincantata – delle ragazze che vogliono farsi sposare... pur non credendo molto alle virtù dei loro compagni.

René Prédal, *Jeune Cinéma Canadien*, "Premier Plan", n. 45, ottobre 1967

[Michel] Brault was not responsible for the film's underlying idea, which was entirely improvised using the subject of two students at the Université de Montréal [Denis Héroux and Denys Arcand]. The actors were also students, and the film's super small budget (4,500 francs) was raised by the students' association. The students had decided to do this film instead of the traditional end-of-year performance. But, not having any technical knowledge, the 'authors' asked an N.F.B. crew, headed by Michel Brault, to shoot the film. The materials used belonged to 'cinéma-vérité': live with tie clip microphones for synchronized sound recording. Brault had to be happy with 'inventing' his directing depending on the actors' actions and gestures.

The theme chosen is not far from being a documentary: Nicole's start at University, her discovery of student 'morals'... and Pierre's flirtation with the provocative Michèle. The film portrays the faculty's commencement ceremony with the students who listen to a Canadian 'speaker', attend an anatomy class, and, of course, the traditional student dance where love triumphs.

The film is fresh and delicate, even if at times Brault makes up for the actors' lack of ideas with daring shots. Gilles Groulx's spotless editing accentuates this stylized element of a simple film that could have done without it... These are still the limits of any film purposefully and entirely improvised from start to end. The film is rich with humor, especially the stubborn attitude – though disillusioned – of the girls who want to get married... despite not entirely believing in the virtues of their companions.

René Prédal, Jeune Cinéma Canadien*, "Premier Plan", n. 45, October 1967*

HERZOG BLAUBARTS BURG

GERMANIA, 1964 REGIA: MICHAEL POWELL

■ T. ING.: BLUEBEARD'S CASTLE; SOG.: DAL LIBRETTO OMONIMO DI BÉLA BÁLAZS "A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA" (1911), MESSO IN OPERA DA BÉLA BARTÓK; F.: HANNES STAUDINGER; MO.: PAULA DVORAK; SCGF.: GERD KRAUSS; CO.: HELGA PINNOW-STADELMANN; INT.: NORMAN FOSTER (BARBABLÙ), ANA RAQUEL SATRE (GIUDITTA); PROD.: NORMAN FOSTER PRODUCTIONS ■ 35MM. D.: 60'. VERSIONE TEDESCA CON SOTTOTITOLI INGLESI / GERMAN VERSION WITH ENGLISH SUBTITLES ■ DA: ASHBRITTLE FILM FOUNDATION

Ricordo di aver visto questo film in una piccola sala del British Film Institute. Michael Powell aveva organizzato la proiezione per me. All'epoca rimasi colpito dal suo estremo rigore, dalla sua sobrietà insolitamente sontuosa e dalla sua grande bellezza visiva. Rivederlo a quarant'anni di distanza è un'esperienza ancora più intensa. La familiarità che ho acquisito nei confronti dei film di Powell fornisce altre chiavi di lettura, apre altri varchi attraverso i quali si può riversare l'immaginazione.

A un tratto, *Bluebeard's Castle* appare come l'anello di congiunzione mancante tra *The Tales of Hoffmann* e *Peeping Tom*. Il film riunisce in sé l'incredibile creatività visiva, le surreali scenografie del primo e il rigore morale, il tono perentorio, ineluttabile e tuttavia profondamente comprensivo del secondo. Barbablù è il fratello gemello di Mark. Entrambi vivono in un universo fatto di morte e di desolazione, popolato dai terrificanti ricordi dei loro delitti e da sogni infranti. Fiori e nubi si tingono del colore del sangue, come le immagini filmate da Karl Boehm o i nastri magnetici sui quali egli ha registrato le urla delle sue vittime così come le proprie grida di terrore. In questo mondo funereo, le vittime sembrano desiderare il loro destino o addirittura metterlo in scena.

Bisogna riconoscere che l'opera di Bartók è uno dei capolavori del secolo scorso – insieme a *Peter Grimes*, *Billy Budd* e *The Turn of the Screw* di Britten. Il libretto di Béla Bálazs è splendido, con la sua straordinaria partitura capace di dar vita a una tensione drammatica quasi insostenibile senza ricorrere ad alcun effetto artificiale. E Powell ritrova questa potenza musicale nella propria regia, nei cambiamenti di asse, di luce, di angolazione della macchina da presa, nelle prospettive e nei punti di fuga indistinti. Judith si ritrova all'improvviso di fronte a Barbablù, mentre nella scena precedente egli si trovava nella parte opposta dei sotterranei... Sembra che i personaggi si muovano l'uno verso l'altro, ma a un tratto ci si rende conto che si inseguono o che si stanno allontanando tra loro.

Coadiuvato dal brillante Hein Heckroth, le cui sperimentazioni vanno

I remember seeing this film in a small British Film Institute theater. Michael Powell had set up the screening for me. I was impressed then by its extreme rigor, its strangely luxuriant sobriety, and its great visual beauty. Seeing it again 40 years later is an even stronger experience. The friendly familiarity that I have formed with Powell's films provides more keys, opens other doors through which the imagination can surge.

Bluebeard's Castle *appears suddenly as the missing link that connects* The Tales of Hoffmann *and* Peeping Tom. *It combines the incredible visual inventiveness, the surrealistic set design of the first one, and the moral rigor, the peremptory, inescapable and yet deeply compassionate tone of the second. Bluebeard is Mark's twin brother. Both live in a universe of death and desolation, haunted by terrifying memories of their crimes and broken dreams. Flowers and clouds are tinted with blood like the images filmed by Karl Boehm or the magnetic tapes upon which he recorded the screams of his victims as well as his own cries of fear. In this funereal world, victims seem to long for their destiny or to stage it.*

Let us acknowledge right away that Bartók's opera is one of the masterpieces of the last century – along with Peter Grimes, Billy Budd *and* The Turn of the Screw *by Britten. Magnificent is Béla Bálazs's libretto, with its extraordinary score building up an almost unbearable dramatic tension without any artificial effect. And Powell recaptures this musical power in his direction, in his changes of camera axis, of lighting, of angles, blurring perspectives and vanishing points. Judith finds herself suddenly facing Bluebeard, when in the previous shot he stood at the other end of the dungeon... The characters appear to be walking towards each other but you quickly realize that they are following each other or moving away from each other.*

Helped by the brilliant Hein Heckroth whose experiments are on a par with the work of some of the greatest theater directors – Peter Brook, Strehler, Chéreau -, Powell creates on a single set a tortuous,

di pari passo con i lavori di alcuni dei più grandi registi teatrali – Peter Brook, Strehler, Chéreau –, Powell crea su un unico set un dedalo tortuoso e imprevedibile – un labirinto mentale. La sensazione è quella di riuscire a penetrare nelle emozioni dei personaggi nello stesso modo in cui riusciamo a penetrare nella mente di David Niven in *A Matter of Life and Death*. E questo labirinto è perfettamente in sintonia con la musica di Bartók. «L'occhio ascolta», come diceva Paul Claudel. Cosa che Powell capisce e padroneggia in maniera assolutamente perfetta.
Un'altra cosa che mi colpisce in questo film, in cui i colori cupi e foschi degli sfondi e degli arredi scenici sono trafitti da bagliori dorati – come nella scena in cui Judith viene improvvisamente illuminata da una luce gialla come da un inatteso e purtroppo fugace raggio di sole – o violacei, o rossi come i fiori nell'acqua, è la sua straordinaria malinconia. È una malinconia che ritroviamo in molti film di Powell e Pressburger, da *The Small Back Room* a *Hoffmann*, da *Red Shoes* a *Blimp* e a *Peeping Tom*. Scaturisce dalle scenografie o dai personaggi, e dal rapporto di questi ultimi con il décor. L'imponente Norman Foster la esprime in modo meraviglioso sia nella recitazione che nel fraseggio musicale, nel modo in cui trattiene la voce. Negli ultimi minuti, quando la macchina da presa si allontana da Judith (interpretata con intensa passione dalla bellissima Ana Raquel Satre, che ricorda tante delle eroine di Powell), si ha l'impressione che egli si fonda fisicamente con il set, divenendone parte e trasformandosi in pietra.
Florence Delay, nei suoi magnifici libri sui Cavalieri della Tavola Rotonda, ci ha fatto capire che la cosiddetta «malattia della malinconia» nel Medio Evo era sempre legata alla storia di un amore immenso, divorante, impossibile, infranto. Quell'amore tragico è lo stesso che popola le stanze di *Bluebeard's Castle*.
Bertrand Tavernier

unpredictable maze – a mental labyrinth. You feel as though you are penetrating the characters' emotions just as you penetrated David Niven's mind in A Matter of Life and Death. *This labyrinth is perfectly in tune with Bartók's music. «The eye listens» as Paul Claudel said magnificently. This was perfectly understood and mastered by Powell.*
What also strikes me in this film where the dark, brown colors of the background and props are pierced by flashes of gold – like in the shot where Judith is suddenly irradiated by a yellow light as if struck by an unexpected and, alas, fleeting ray of sunshine – or violet, or red like the flowers in the water, is its extraordinary melancholy. It is a melancholy that you find in many of Powell and Pressburger's films, from The Small Back Room *to* Hoffmann *to* Red Shoes *to* Blimp to Peeping Tom. *It emanates from the scenery or from the characters and their relation to the decor. The impressive Norman Foster expresses it marvelously in his acting as well as in his musical phrasing; in the way he holds back his voice. In the last minutes, when the camera moves away from Judith (played with intense inner fire by the beautiful Ana Raquel Satre, who recalls so many of Powell's heroines), one gets the impression that he merges physically into the set, becomes a part of it, and turns to stone.*
Florence Delay, in her magnificent books on the Knights of the Round Table, showed that what was called "the disease of melancholy" in the Middle Ages was always related to the story of an immense, devouring, impossible, broken love. That tragic love is the one haunting the rooms of Bluebeard's Castle.
Bertrand Tavernier (Translated by Michael Henry Wilson)

L'ULTIMO PUGNO DI TERRA

Italia, 1965 Regia: Fiorenzo Serra

■ Cons. art.: Cesare Zavattini; Commento: Giuseppe Pisanu, Manlio Brigaglia; Testi: Salvatore Cambosu, Ignazio Delogu, Giuseppe Fiori, Benvenuto Lobina, Emilio Lossu, Antonio Pigliaru; Voci: Riccardo Cucciolla, Manlio Busoni; F.: Fiorenza Serra, Marco Vulpiani; Riprese speciali: Gianni Raffaldi, Mario Bernardo; Op.: Angelo Bevilacqua, Giorgio Regis; Coll. riprese: Ninì Blumenthal, Mario Manconi, Ambrogio Carta, Raffaello Marchi, Piero Doneddu, Domenichino Muscau; Mu.: Franco Potenza (musiche popolari eseguite da Francesco Bande, Pasquale Loi, Gonario Licheri, Emiliano Farina, Giuseppe Munari, Nazanino Patteri); Prod.: Regione Sarda ■ 35mm. L.: 2556 m. D.: 97'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca Sarda ■ Restaurato nel 2008 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo originale scorporato e da una copia positiva d'epoca per le parti mancanti; i materiali sono stati lavorati seguendo un work-flow digitale a 2k / Restoration carried out in 2008 at L'Immagine Ritrovata laboratory with a digital 2k work-flow from the original split up negative and an original positive print

Gli ultimi anni della sua vita Fiorenzo Serra li impiegò nel lavoro di recupero della sua grande "Enciclopedia audiovisiva della

Fiorenzo Serra spent the last years of his life putting together his massive "audiovisual encyclopedia of Sardinia". Meticulous and

Sardegna". Puntuale e attivo a dispetto di un male ormai incalzante, riordinava carte e pellicole per lasciarci edizioni critiche dei suoi documentari e del lungometraggio *L'ultimo pugno di terra* del 1965. Purtroppo non ha avuto abbastanza vita e dal settembre del 2005 non è più con noi a lavorare al progetto sulla memoria storica audiovisiva della Sardegna. La ricerca e il restauro dei materiali de *L'ultimo pugno di terra* ci ha impegnato per quasi tre anni, ma era doveroso usare la stessa cura e passione di Fiorenzo, consapevoli del significato che questo film ha per la Sardegna. Girato tra il 1960 e il 1962, *L'ultimo pugno di terra* fu ultimato nel 1964 ma non ebbe l'approvazione della Regione Sarda che voleva un documentario celebrativo del Piano di Rinascita.
Nonostante il premio al Festival dei Popoli del 1966, il film non ebbe una distribuzione, fu quindi smontato e utilizzato per realizzare una serie di documentari brevi che invece circolarono nelle sale. In quel periodo alcune parti del negativo andarono perdute e oggi si è dovuto lavorare al restauro utilizzando anche positivi recuperati.
Giuseppe Pilleri, Cineteca Sarda

Il restauro de *L'ultimo pugno di terra* nasce dal desiderio e dalla necessità di riportare alla luce l'edizione del film che Fiorenzo Serra aveva pensato e voluto. Si tratta, quindi, di un importante progetto di recupero e di ricostruzione dell'edizione "madre" del film. La complessità, e quindi la sfida del restauro de *L'ultimo pugno di terra* risiede nella vastità del fondo legato all'opera, la cui storia, più che mai travagliata, è costituita da numerosi interventi che ne hanno minacciato l'integrità. Il negativo originale del film, infatti, è stato scorporato al fine di creare tutta una serie di nuovi documentari. Il considerevole numero di pellicole raccolte, il discreto stato di conservazione, ma anche la dettagliata documentazione extra-filmica si sono rivelate condizioni determinanti nella scelta della metodologia da applicare a questo restauro. Una volta completata, infatti, la fase di raccolta e studio delle copie testimoni, si è scelto di optare per l'impiego delle moderne tecnologie digitali per la ricostruzione integrale del film. Tutto il materiale utile ai fini della ricostruzione è stato lavorato seguendo un completo work-flow digitale a 2K (2048X1556) fino al ritorno finale delle immagini in pellicola tramite film recording. Grazie a questa metodologia è stato possibile, inoltre, intervenire su tutta una serie di problematiche che compromettevano l'integrità dell'opera e ricostruire con precisione l'originale. Il restauro è stato realizzato dalla Società Umanitaria – Cineteca Sarda presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna.
Laura Pavone e Davide Pozzi

active despite unrelenting adversity, Serra re-organized his papers and films in order leave behind critical editions of his documentaries and the 1965 full-length film L'ultimo pugno di terra. *Unfortunately, Serra's time ran out too quickly, and he stopped working with us on the audiovisual history of Sardinia when he passed away in September 2005. We have been committed to finding and restoring materials for* L'ultimo pugno di terra *for almost three years; it was incumbent on us to use the same care and passion as Fiorenzo, conscious as we are of this film's significance for Sardinia. Shot between 1960 and 1962,* L'ultimo pugno di terra *was completed in 1964, but it did not receive approval from Sardinia's regional authority, which wanted a documentary celebrating the regional development plan "Piano di Rinascita".*
Despite being awarded at the 1966 Festival dei Popoli, the film never received distribution and, as a result, was broken down for making a series of short documentaries that were shown in theaters. During this time some of the negative was lost, and the restoration today had to use in part salvaged positive prints.
Giuseppe Pilleri, Cineteca Sarda

L'ultimo pugno di terra*'s restoration sprang from both a desire and duty to bring back to life the original film that Fiorenzo Serra had conceived of and intended to make. It was therefore to be an important project of salvaging and reconstructing the film's "master" edition. The film's original vastness is what made restoring* L'ultimo pugno di terra *complex and challenging. The work suffered from numerous interventions that threatened its integrity. In fact, the film's original negative was divided up in order to create a series of new documentaries. The large number of prints collected, their fairly good state of preservation and the detailed extra-filmic documentation available were determining factors in choosing the methodology to apply to this particular restoration. Once collecting and studying the prints was completed, we opted for using modern digital technology for the film's entire reconstruction. All the useful material for reconstruction was processed following a complete digital workflow with 2K (2048X1556) resolution up until finally restoring the images to film through film recording. This methodology enabled us to work specifically on a series of problems that compromised the work's entirety and to accurately reconstruct the original. The restoration was made with the support of the Società Umanitaria – Cineteca Sarda at the L'Immagine Ritrovata lab in Bologna.*
Laura Pavone and Davide Pozzi

GAMPERALIYA

Sri Lanka, 1965 Regia: Lester James Peries
■ T. ing.: The Changing Village; Scen.: Reggie Siriwardena; F.: William Blake; Mo.: Sumitra Gunawardana; Mu.: W.D. Amaradeva; Int.: Wickrema Bogoda (Tissa), Gamini Fonseka (Jinadasa), Punya Hiendeniya (Nanda), Henry Jayasena (Pryal Weliweli), Gunawardena Trelicia (Anula); Prod.: Cinelanka ■ 35mm. D.: 105'. Versione cingalese con sottotitoli francesi / Sinhala version with French subtitles ■ Da: UCLA Film and Television Archive ■ Restaurato grazie all'intervento di Pierre Rissient

[Lester James Peries] aveva scritto egli stesso le sceneggiature di questi due primi film [*Rekava*, 1956, e *Sandesaya*, 1960]. Per il terzo, adatta nel 1963 la prima parte di una trilogia romanzesca, *Gamperaliya* (t.l. Cambiamenti al villaggio, talvolta intitolato in inglese *A Family Chronicle*). Questo film ha una grazia che rimarrà il segno del suo autore. È la storia di una famiglia di "walauwe", agli inizi del secolo in una provincia del sud di Ceylan: in queste vaste ville che perderanno presto il loro lustro, vive una casta superiore la cui rigidità si incrinerà. Lester James Peries ha ancora girato in ambienti reali, esterni e interni (non c'erano scene di interni in *Rekava*). Gli studi di Colombo non potevano fornire alla troupe proiettori sufficienti ad illuminare le scene nelle case, e William Blake, direttore della fotografia in due cortometraggi e sei lungometraggi di Lester James Peries, racconta come fu soltanto grazie all'arrivo di una pellicola ultra-sensibile che poterono accontentarsi di un proiettore di duemila watt e quattro floods.
Il lavoro della fotografia in *Gamperaliya* è molto elaborato: quando una scena si svolge all'interno di una casa, si vede molto in lontananza, dalla finestra, il paesaggio circostante; se un vasaio ambulante o il fattore sopraggiungono mentre i protagonisti parlano in primo piano, il loro arrivo è filmato per tutto il tempo della conversazione, così come il loro allontanarsi, finché non raggiungono il fondo della proprietà. Anche una situazione quotidiana assume un'aria fantastica: l'eroina, durante una sosta verso un luogo di pellegrinaggio, sente il testo di una lettera che è letta dalla voce off del marito; è vicina ad un fuoco il cui fumo vela l'arrivo di un vagabondo che può evocare la silhouette dell'assente. (...) Sui mutamenti di questo ambiente tra due età, tra due secoli, tra due culture, dove le donne sono vestite ora con un giubbetto di merletto bianco molto europeo e di una lunga gonna di cotone di Ceylan, Lester James Peries dipinge un quadro sfumato, dove le scene si rispondono in eco. (...) Determinati dagli obblighi sociali, i personaggi vivono dei conflitti che il regista presenta con simpatia nella loro complessità.
Isabelle Jordan, *À la découverte de Lester James Peries*, «Positif», n. 235, ottobre 1980

*[Lester James Peries] wrote the screenplays himself of these first two films [*Rekava*, 1956, and* Sandesaya*, 1960]. For the third one, in 1963, he adapted the first part of a trilogy,* Gamperaliya *(l.t. transformation of a village, sometimes mentioned with the English title* A Family Chronicle*). This film has a grace to it that shall live on as the filmmaker's hallmark. The story is about a family of 'walauwe' at the beginning of the century in a southern province of Sri Lanka: these vast villas that will soon lose their splendor are inhabited by an upper caste whose rigidity eventually cracks. Lester James Peries once again shot on location, exterior and interior scenes (there were no interior scenes in* Rekava*). Colombo studios could not supply the crew with projector lights for lighting the house scenes, and William Blake, director of photography for two shorts and six feature length films by Lester James Peries, said that it was only due to the arrival of super sensitive film that they got away with using just a two-thousand watt projector lamp and four floods. The photography work in* Gamperaliya *is very elaborate: when a scene takes place inside you can see the surrounding landscape off in the distance through the window; if a traveling pot seller or a farmer arrives while the main characters are talking in the foreground, their arrival is filmed during the entire conversation, and the same as they are going away until they reach the property's end. Even everyday situations have a magical air to them: the heroine, as she is taking a break during a long pilgrimage, hears the text of a letter read by her husband's voice off screen; she is near a fire, and its smoke blurs the arrival of a wanderer, evoking the silhouette of her absent husband. (...) The changes of this setting between two ages, two centuries, two cultures, where women wear European-like white lace bodices with long Sri Lankan cotton skirts, are depicted by Lester James Peries in a range of subtle shades, like a* sfumato *painting in which the scenes echo one another. (...) Fixed by social obligations, the characters experience conflicts that the director presents with complete understanding.*
Isabelle Jordan, À la découverte de Lester James Peries*, "Positif", n. 235, October 1980*

GOOD TIMES, WONDERFUL TIMES

Gran Bretagna-Stati Uniti, 1966 Regia: Lionel Rogosin

■ F.: Manny Wynn; Mu.: Chatur Lal, Ram Narayan; Prod.: Rogosin Film Production; Distr.: Impact Films, Rogosin Films; Pri. pro.: New York, 18 luglio 1966 ■ 35mm. D.:73'. Versione inglese / English version ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restauro eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Rogosin Heritage / Print restored at L'Immagine Ritrovata in collaboration with Rogosin Heritage

Con la sua profonda umanità e le sue immagini sorprendenti, il terzo film di Lionel Rogosin, *Good Times, Wonderful Times*, può essere considerato un'opera decisiva nella sua carriera. Questo film segna un allontanamento dal neorealismo e dalle influenze di Flaherty di *On The Bowery* e *Come Back Africa* alla ricerca di una "nuova forma", coinvolgendo attori d'avanguardia come Molly Parkin.

Ispirato da un profondo senso di pericolo di annientamento nucleare e dagli orrori della guerra, Rogosin viaggiò in tutto il mondo per raccogliere materiali rari e sconosciuti all'inizio degli anni '60. Mettendo brillantemente in contrasto queste immagini e tutta la loro brutale potenza con quelle di un elegante dinner party a Londra, il film è una possente orchestrazione di questioni morali che pone lo spettatore di fronte alle proprie responsabilità.

Avendo terminato il film nel 1964, mentre la Guerra del Vietnam era in pieno corso, Rogosin si vide costretto a distribuirlo da sé attraverso la propria società, la Impact Films, in modo da poterne assicurare la visione. Si calcola che il film sia stato visto da un milione di studenti delle università americane e Rogosin era orgoglioso di affermare di aver contribuito a convincere migliaia di giovani a opporsi alla guerra.

Questo film di enorme impatto, ispirato a *Hiroshima mon amour*, spinge all'estremo l'uso delle immagini storiche, creando una reazione a catena capace di produrre un'esplosione emotiva di orrore, consapevolezza e speranza.

Michael Rogosin

With profound humanity and striking images Rogosin's third film Good Times, Wonderful Times *may be considered a pivotal work in his filmmaking. It is a departure from the neo realist and Flahretian influence of* On The Bowery *and* Come Back Africa *in his search for a "new form", with the participation of avantguarde actors like Molly Parkin.*

Inspired by a deep sense of the danger of nuclear annihilation and the horrors of war, Rogosin traveled the world to gather rare undiscovered footage in the early 1960s. Brilliantly contrasting these images in all their brute power with a posh dinner party in London, it is a powerful orchestration of moral issues that leaves each viewer face to face with his own responsibilities.

Finishing the film in 1964 just as the Vietnam War was in full swing, Rogosin was obliged to distribute it himself through his company Impact Films in order to get the film shown. It is estimated that a million students saw the film as it was shown around American Campuses and Rogosin was proud to say that he felt he helped to convince thousands of young men to resist the war.

This film of tremendous power inspired by Hiroshima mon amour *pushes the use of historical images to the extreme creating a chain reaction resulting in an emotional explosion of horror, awareness and hope.*

Michael Rogosin

MAN'S PERIL THE MAKING OF GOOD TIMES, WONDERFUL TIMES

STATI UNITI, 2008 REGIA: MICHAEL ROGOSIN E LLOYD ROSS
■ PROD.: MICHAEL ROGOSIN ■ BETA. D.: 24'. VERSIONE INGLESE / ENGLISH VERSION ■ DA: ROGOSIN HERITAGE PRODUCTION

Man's Peril ripercorre gli avvenimenti politici e l'affascinante storia della realizzazione di *Good Times, Wonderful Times*, saga avvincente e priva di compromessi quanto quella legata alla realizzazione di *Come Back Africa*. Scopriamo così come Lionel Rogosin e il suo socio James Vaughan abbiano raccolto per più di due anni materiali rari provenienti dagli archivi di guerra di tutto il mondo, nonostante le enormi difficoltà dell'impresa e le pressioni economiche.
Rare immagini di Bertrand Russell ripreso da Rogosin, poi non utilizzate nella versione finale del film, vengono riscoperte e mostrate nel loro contesto storico, creando un dialogo sulle profonde preoccupazioni che univano Rogosin e Russell. Scopriamo così una nuova dimensione e un nuovo aspetto di Rogosin, che ce lo confermano come un precursore del pensiero politico e dell'umanità nel cinema.
Michael Rogosin

Man's Peril *traces the fascinating history and politics behind the making of* Good Times, Wonderful Times*, a saga as daring and uncompromising as the story behind* Come Back Africa*. We discover how Rogosin and partner James Vaughan collected rare materials over a two-year period from war archives around the world despite enormous difficulties and financial pressures.*
Rare footage of Bertrand Russell filmed by Rogosin but unused in the final film is here rediscovered and shown in historical context. A dialogue of the deep concerns that united Rogosin and Russell is created. We discover a new dimension and facet of Rogosin as a forerunner of political thinking and humanity in cinema.
Michael Rogosin

MUSICA E FILM DELLE AVANGUARDIE STORICHE

MUSIC AND FILMS OF THE HISTORICAL AVANTGUARDES

In collaborazione con Fondazione Teatro Comunale di Bologna, Centre Georges Pompidou, CNC-Archives Françaises du Film e Fischinger Trust / Center for Visual Music, Archives Satie

Un secolo fa Camille Saint-Saëns – celebrato alla sua morte da Gabriel Fauré come "quanto di più vicino a Mozart la Francia abbia mai prodotto" – compose la prima partitura espressamente scritta per il cinema. Il film in questione era *L'assassinat du Duc de Guise*. La serata conclusiva del nostro festival vuole celebrare il centenario della "più perfetta tra le esperienze sinestetiche", presentando il complesso e straordinario incontro tra la grande musica sinfonica e il cinema d'avanguardia in tutta la sua purezza.
Timothy Brock

A hundred years ago Camille Saint-Saëns – praised at his death by Gabriel Fauré as "the closest France has come to producing another Mozart" – composed the first score ever written to expressly accompany a film. The film in question was L'assassinat du Duc de Guise*. The closing night of our festival celebrates the centenary of the "most perfect of all synesthetic experiences" by staging the challenging, extraordinary encounter between symphonic music by great classical composers and Avant-Garde cinema at its purest.*
Timothy Brock

LUCIA DI LAMMERMOOR Francia, 1908

■ Fonoscena cantata da: Enrico Caruso, Marcella Sembrich; Prod.: Georges Mendel ■ 35mm. L.: 118 m. D.: 4'18" a 24 f/s. Bn ■ Da: Lobster Films

"LA DONNA È MOBILE" Germania, 1908

■ Fonoscena; Prod.: Cinophon Alfred Duskes; Int.: Enrico Caruso ■ 35mm. L.: 72 m. D.: 2'37" a 24 f/s. Bn ■ Da: Filmarchiv Austria ■ Restaurato con suono ottico da Lobster Films / Restored with optical sound by Lobster Films

L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE Francia, 1908 Regia: André Calmettes, Charles Le Bargy

■ T. it.: L'assassinio del Duca di Guisa; Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. D.: 11' a 16 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film
Musica originale di Camille Saint-Säens

Camille Saint-Saëns, ultimo dei grandi compositori romantici francesi, esplorò durante la sua carriera tutti gli ambiti della composizione: musica da camera, sinfonie, concerti per piano, musica per balletto e opera. Non stupisce dunque che abbia voluto estendere la sua maestria anche alla musica per film. La partitura, scorrevole ed elaborata, soddisfa in pieno le aspettative sottese alle opere di Saint-Saëns. (T.B.)

The last of the great French romantic composers, the career of Camille Saint-Saëns has touched every aspect of composition: from chamber music to symphonies to piano concertos to ballet music to opera. It is therefore not surprising that Saint-Saëns would extend his mastery to film music. The score is fluid and ornate and meets every expectation of a Saint-Saëns score would bring. (T.B.)

La sceneggiatura di Henri Lavedan (dell'Académie française) pubblicata su "l'Illustration", era un abile racconto per immagini, e l'interpretazione di Le Bargy (della Comédie française) fu intelligente anche se caricata. Le scenografie di Bertin riproducevano gli storici saloni di Blois. La partitura di Saint-Säens fu la prima scritta per un film. (...) Nel 1922 Griffith aveva detto a Robert Florey: "Il miglior ricordo che ho del cinema? La sensazione che provai una dozzina d'anni fa, assistendo a un film meraviglioso, *Assassinat du Duc de Guise*. Fu per me una vera rivelazione. Ah! Se i vostri compatrioti avessero potuto continuare a produrre film di questo genere (tenendo conto naturalmente dei nuovi metodi), sarebbero oggi i primi cineasti del mondo". Apprezzamento che potrebbe sembrare esagerato, se Carl Dreyer non avesse espresso anch'egli nel 1927 tutta la sua ammirazione per il film.
La rivoluzione suscitata da quest'opera è stata analizzata in modo preciso da Victorin Jasset, in un testo del 1911: "Tutte le regole osservate sino allora si dimostrarono vane. Gli artisti recitavano senza correre, rimanevano immobili e s'otteneva così un effetto di maggiore intensità. Anche se vi si scorgevano difetti di mestiere ben comprensibili (...), Le Bargy aveva composto il suo personaggio con una ricchezza di particolari ch'era di per se stessa una rivelazione. Un novellino portava dei principi nuovi e il suo metodo si dimostrava il più giusto. All'infuori di qualche regola tecnica, non restava più nulla dell'antica scuola". Il successo del *Duc de Guise* determinò il sorgere del "film d'arte" negli Stati Uniti e in tutta l'Europa, soprattutto in Italia.
Georges Sadoul, *Dizionario dei film*, Éditions du Seuil, Parigi, 1965 (ed. it. Sansoni, 1990)

The screenplay by Henri Lavedan (of the Académie Française) published in "l'Illustration" was a story fit for images, and the acting of Le Bargy (of the Comédie Française) was intelligent even if exaggerated. Bertin's set designs reproduced the historical rooms of Blois. Saint-Säens's score was the first written for a film. (...) In 1922 Griffith said to Robert Florey: "My best film memory? The sensation I felt about ten years ago while watching a wonderful movie, Assassinat du Duc de Guise. *It was a true revelation for me. Ah! If your compatriots had continued to make movies of this kind (of course, while also keeping abreast of new methods), today they would be the best filmmakers in the world.' Esteem that may seem exaggerated if Carl Dreyer had not also expressed his admiration of the film in 1927.*
The revolution created by this work was accurately analyzed by Victorin Jasset in a 1911 text: "All the rules observed until then proved to be vain. Actors performed without running, they were immobile, creating a more intense effect, even if some technical but understandable flaws are apparent (...), Le Bargy built a character rich in details, which alone was a revelation. A beginner brought new principles, and his method was more appropriate. Aside from a few technical rules, there was nothing left of the old school." The success of Duc de Guise *determined the onset of the 'film d'art' in the United States, all over Europe and especially in Italy.*
Georges Sadoul, Dictionnaire du cinéma*, Éditions du Seuil, Paris, 1965*

LICHTSPIEL OPUS 1 Germania, 1921 Regia: Walther Ruttmann

■ 35mm. D.: 11' ■ Da: Centre Georges Pompidou
Partitura originale di Max Butting restaurata da Timothy Brock

Uno dei primi compositori per radio e con un vivo interesse per la Gebrauchsmusik ["musica d'uso"], introdotta e resa celebre da Paul Hindemith negli anni Venti e Trenta, Butting non credeva nella musica fine a se stessa.
Le prime esperienze di Butting nella "Hausmusik" [musica domestica, o da suonare in casa], riflettono perfettamente questa visione, così come l''utiltaristico' concerto per banjo e ovviamente la musica per

One of the first composers for radio and greatly interested in Gebrauchsmusik ["applied, utility music"] famously pioneered by Paul Hindemith in the 1920s and 1930s, Butting believed in music that existed other than for its own sake. In this sense Butting's earlier "Hausmusik" [Music for the Home] fits into this category beautifully as well as the utilitarian instrumental concerto for banjo and of course film music, the most far-reaching medium of all. The music

film, tra tutti il medium più popolare. Composta per orchestra d'archi, la partitura di Opus I si ispira ed estende il pensiero musicale di Arnold Schoenberg e della sua *Verklärte Nacht* [*Notte trasfigurata*]. (T.B.)

In una sala cinematografica di Francoforte, la U.T. im Schwan, davanti a un gruppo ristretto di artisti e critici, è stato presentato quanto segue, proposto su una superficie nera: con scansione ritmica comparivano forme rotonde di colore azzurro, che si espandevano per poi dissolversi in configurazioni ellittiche. Forme appuntite si introducevano come spine dai bordi dell'immagine spingendosi verso la parte centrale. Nastri rosa e verde-chiaro attraversavano la superficie come in una danza. Ora contorni indefinibili svolazzavano come uccelli, ora forme rotonde e forme spigolose si pungevano aggressive le une con le altre in un prestissimo. Un sole rosso vibrava come in preda alle doglie, un raggio colorato si muoveva come in un respiro; forme cubiche venivano scaraventate verso la parte centrale dell'immagine; delle onde fluttuavano e guizzavano. E l'impressione suscitata da questo spettacolo amorfo era: *La creazione*.
Il suo autore è il pittore di Monaco Walter Ruttmann, che con questo *Photodram op. 1*, ancora senza titolo, ha creato un'opera di grande fantasia, e per realizzarla ha dipinto in nove mesi ben diecimila disegni, ed è poi riuscito a trasformare in realtà il suo film dipinto grazie all'invenzione di un'apparecchiatura tecnica. (...)
Questa arte si serve solo esteriormente delle modalità espressive del pittore, in quanto per via delle sue forme dipinte a mano si rivolge agli occhi. Ma il suo obiettivo non è fornire il prodotto abituale della pittura, un'immagine fissata nel tempo e rappresentare un unico istante (...), il senso della nuova arte è la pittura *in movimento*.
Bernhard Diebold, *Eine neue Kunst. Die Augenmusik des Films*, "Frankfurter Zeitung", 2 aprile 1921

for Opus I *is for string orchestra and extends the branch of musical thought first established by Arnold Schoenberg and the* Verklärte Nacht *[*Transfigured Night*]. (T.B.)*

In a Frankfurt cinema theatre, the U.T. im Schwan, before a small audience of artists and critics, was presented the following, shown on a black surface: in rhythmic movement there appeared circular forms of blue colour, which expanded, to then dissolve into elliptical configurations. Spiky forms intruded like thorns from the edges of the image, thrusting towards the central part. Red and light green ribbons crossed the surface as in a dance. Now indefinable contours fluttered like birds, now round forms and angular forms pricked one another in a prestissimo movement. A red sun pulsated as if in labour, a coloured ray moved as if in breathing; cubic forms came rushing to the central part of the image; waves fluctuated and darted. And the impression aroused by this amorphous spectacle was: The Creation.
Its author is the Munich painter Walter Ruttmann, who with this Photodram op. 1*, still without a title, has created a work of great fantasy; and in order to achieve it has painted a good ten thousand drawings over a period of nine months, and has then managed to realise his painted film thanks to the invention of a technical apparatus. (...)*
This art is only an external means for the expressive method of the painter, as a way for his forms painted by hand to reach the eyes. But his aim is not to provide the usual production of a painter, an image fixed in time and representing a unique instant. The sense of the new art is painting in motion.
Bernhard Diebold, Eine neue Kunst. Die Augenmusik des Films [A New Art. The Eye-music of Films]*, "Frankfurter Zeitung", April 2 1921*

LE BALLET MÉCANIQUE Francia, 1924 Regia: Fernand Léger

■ F.: Dudley Murphy; Mu.: George Antheil; Mo.: Fernand Léger e Dudley Murphy; Int.: Kiki de Montparnasse, Katherine Murphy, Dudley Murphy ■ 35mm. L.: 375 m. D.: 18'13" a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Centre Georges Pompidou
Musica di George Antheil. Con il permesso di Ricordi - BMG

La partitura originale di George Antheil "Ballet pour instruments mécaniques et percussions" richiedeva 16 pianoforti a rullo, un insieme di strumenti a percussione, due pianisti, una sirena, eliche d'aeroplano e campanelli elettrici. Antheil descrisse il suo lavoro come "il primo brano di musica sulla terra scritto per delle macchine".
La partitura, che doveva originariamente accompagnare il film omonimo, in realtà non realizzò mai questo scopo. Presumibilmente a causa di problemi di comunicazione tra Fernand Léger e Antheil, la

George Antheil's original 1924 score "Ballet pour instruments mécaniques et percussions" called for 16 player pianos, a melange of percussion instruments, and two human pianists, supplemented by a siren, airplane propellers, and electric bells. Antheil had described his work as "the first piece of music that has been composed out of and for machines, on earth." The score was originally supposed to accompany the film even though, famously, it never really did. Presumably due to communication problems between Fernand Léger

musica risultò di lunghezza quasi doppia rispetto al film. Nel 1952 Antheil produsse una revisione della sua opera per permetterne l'esecuzione a un'orchestra 'regolare', ma a causa dell'elevata complessità sia musicale che tecnica, *Ballét mécanique* viene tutt'ora raramente eseguito senza l'ausilio di computer o registrazioni multi-traccia.
In questa occasione, ad eccezion fatta per il suono prodotto da eliche di aeroplano, tutti gli strumenti inclusi piano, xilofono e sirena verranno suonati dal vivo dagli orchestrali. La partitura prevede: glockenspiel, eliche di un aeroplano piccolo e grande, gong, piatti, woodblock, triangolo, tamburo militare, tamburello basco, campanello elettrico piccolo, campanello elettrico grande, tamburo tenore, grancassa, 2 xilofoni, 4 pianoforti e una sirena. (T.B.)

La storia dei film di avanguardia è assai semplice. È una reazione diretta contro i film con sceneggiatura e attori. È la *fantasia* e il *gioco* opposti all'ordine commerciale degli altri. Non è tutto. È la *rivincita dei pittori e dei poeti*. In un'arte come quella in cui *l'immagine dovrebbe essere tutto* e invece è sacrificata a un aneddoto romanzesco, bisognava *difendersi* e provare che le *arti d'immaginazione*, relegate fra quelle accessorie, potevano, da sole, con i loro propri mezzi, creare dei film senza sceneggiatura considerando l'*immagine mobile* come il *personaggio principale*. (...) Qualunque cosa sia il *Ballet mécanique* (...) lo scopo è *evadere dalla medietà*, liberarsi dei *pesi morti* che sono la ragion d'essere degli altri. Affrancarsi dagli elementi che non sono puramente cinematografici. Lasciare correre la fantasia con tutti i suoi rischi, creare l'avventura sullo schermo come essa si crea ogni giorno in pittura e in poesia.
Fernand Léger, "Fonctions de la peinture", Gouthier, Parigi, 1965

and Antheil, the score ended up being almost twice as long as the film. In 1952 Antheil revised the score for human performance but because it is a widely difficult work to execute both in terms of personnel and equipment, it has very rarely been played together with the film without the use of computers or multi-track recordings. In this performance, everything, with the exception of the propellers' sound, will be played live and by humans, including the piano, xilophone and siren parts. The score calls for: glockenspiel, small airplane propeller sound, large airplane propeller sound, gong, cymbal, woodblock, triangle, military drum, tambourine, small electric bell, large electric bell, tenor drum, bass drum, 2 xylophones, 4 pianos and siren. (T.B.)

The story of avant-garde films is rather simple. They are a reaction against films with screenplays and actors. They offer imagination *and* play *as opposed to the commercial nature of other types of film. And that is not all. They are the* painters' and poets' revenge*. In an art such as this one where* the image should be everything *and instead it becomes secondary to a fictional anecdote, artists had to* defend themselves *and prove that the* arts of the imagination*, relegated to being accessory, could on their own and with their own means create films without scripts by treating the* moving image *as the* main character*. (...) Whatever* Ballet mécanique *may be (...) the goal is* to avoid the average*, to be free of the* dead weight *that constitutes other films' reason for being. To break away from elements that are not purely cinematographic. To let imagination run free no matter the risk, to create adventure on the screen as do poetry and painting every day.*
Fernand Léger, "Fonctions de la peinture", Gouthier, Paris, 1965

ENTR'ACTE Francia, 1924 Regia: René Clair

■ Sog., Scen.: Francis Picabia; Adattamento: René Clair; F.: Jimmy Berliet; Int.: Jean Borlin, Francis Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp, Erik Satie, Marcel Achard, Pierre Scize, Louis Touchagues, Rolf de Maré, Roger Lebon, Mamy, Georges Charensol, M.lle Friis; Prod.: Rolf de Maré ■ 35mm. D.: 16' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Centre Georges Pompidou
Partitura originale di Erik Satie. Ringraziamo Ornella Volta e le Archives Satie

Alla fine degli anni Sessanta René Clair ritrovò negli archivi dei Balletti Svedesi a Stoccolma, la copia originale di *Entr'Acte* e del prologo del balletto *Relâche* di Picabia e Satie, che decise di aggiungere alla versione del film del 1924. Il lavoro condotto da Henri Sauguet, che diresse e adattò la musica alla velocità di proiezione di

At the end of 1960s René Clair found in the Archives of the Ballets Suédois, in Stockholm, the original copy of Entr'Acte *as well as the prologue to Picabia and Satie's ballet* Relâche*, which he decided to add to the 1924 film. Henri Sauguet's work with the score – he conducted and adapted to fit a 24 f/s screening – was the first of a series*

24 f/s, fu il primo di una serie di interventi che generarono confusione su come sincronizzare musica e film. Anche la trascrizione per pianoforte di Darius Milhaud risultò priva delle preziose annotazioni manoscritte di Roger Désormière, il primo a dirigere l'orchestra nell'esecuzione del 1924.
Infatti, mentre la partitura *Cinéma* originariamente accompagnava *Entr'Acte*, la musica per il 'prologo' era da ricercarsi nella partitura di *Relâche*. Per la prima volta, grazie alla generosa collaborazione degli Archives Satie e di Ornella Volta che ha messo a disposizione copia dei manoscritti originali per orchestra, saremo in grado di ascoltare una versione molto più vicina a come il compositore intendeva sincronizzarla con il film.
Questa partitura semplice, divertente e giocosa composta da Satie per accompagnare il "film-intervallo", è particolarmente rappresentativa dei lavori astratti di Satie negli anni Venti. La marcia funebre è rappresentata da un deferente lamento che, musicalmente, finisce completamente fuori controllo. Il film termina così com'era cominciato, con la musica di apertura ripresa nel finale, quasi a dire: "cenere alle ceneri". (T.B.)

Entr'acte fornisce con grazia la chiave dell'intera opera [di René Clair] e ne espone d'un colpo solo tutti i temi, plastici, dinamici, affettivi, morali, tutte le costanti che non cessano di crescere, fiorire, mescolarsi: il sogno, la *féerie*, il balletto, l'inseguimento, il ritmo, questo necessario incatenamento, inevitabile, allegro che è fine a se stesso. Tetti di Parigi, bric à brac da rigattiere, ballerine, uomini vestiti in nero, ufficiali, falsi malati, luna-park, attrazioni di fiera, decorazione in stile naïf, circhi, tobogga, maneggi. È il paradiso dell'infanzia. Non manca - in apparenza - che il cuore. E quindi Clair si appropria già della confessione di *Une saison en enfer*: "Amavo le pitture idiote, sopra le porte, decorazioni, tele di saltimbanchi, insegne, illuminazioni popolari, romanzi delle nostre nonne, racconti di fate, piccoli libri dell'infanzia, vecchie operette, sciocchi ritornelli, ritmi ingenui". L'amore non può mancare.
Barthélemy Amengual, *René Clair*, Seghers, Parigi, 1969

of interventions that perpetuated confusion, throughout the years, as to how to synchronise the music to the film. Later on, Darius Milhaud's transcription for piano, left out significant instructions provided by Roger Désormière, who had first conducted the score in 1924. While the score Cinéma *originally accompanied* Entr'Acte*, the music to go with the 'prologue' was to be found in* Relâche*. For the first time, thanks to Ornella Volta and the Satie Archives' generous support in providing the original manuscripts of the score by Satie, we will be able to hear a very close version of how the composer intended to synchronise the music to the film.*
This simple and fun music is a playful accompaniment to this cinematic interval, and it is very representative of Satie's abstract work of the 1920s. The funeral march is represented by a respectful dirge that, musically, goes widely out of control. The film ends as it begins with the opening music now serving as a finale as if to say: "ashes to ashes". (T.B.)

Entr'acte *provides an elegant key to the entire* oeuvre *[of René Clair] and reveals at a single blow all the themes, plastic elements, dynamics, emotions, morals, all the constants which will continue to grow, flower, intertwine: dream, fairy tale, ballet, chases, rhythm, that essential, inevitable linkage, vitality that is an end in itself. Roofs of Paris, the bric-a-brac of scavengers, ballerinas, black- clad men, officials, fake invalids, amusement parks, fairground attractions, décors in primitive style, circuses, toboggans, riding schools. It is the paradise of childhood. All that is lacking – at first sight – is the heart. And hence Clair appropriates it from the confession of* Une saison en enfer*: "I loved stupid pictures, over-doors, decorations, paintings of acrobats, signs, popular illuminations, tales of our grandmothers, fairy tales, little books for children, old operettas, idiotic refrains, simple rhythms". Love cannot be lacking.*
Barthélemy Amengual, René Clair*, Seghers, Paris, 1969*

MOTION PAINTING N. 1 Stati Uniti, 1947 Fotografato e dipinto da Oskar Fischinger

■ Colori a olio su vetro 18x24 ■ 35mm. D.: 11' a 24 f/s. Col ■ Da: Fischinger Trust / Center for Visual Music
Musica: Concerto Brandeburghese N° 3 di J.S. Bach

Non stupisce che Oskar Fischinger abbia scelto questo famoso concerto per archi per accompagnare *Motion Painting N. 1*: la musica, cosi come il film, è una serie elaborata e dettagliata di evoluzioni e canoni che riflettono le immagini in maniera straordinaria. (T.B.)

Tutti i miei primi esperimenti e studi, a partire dal 1919, portano alla tecnica sviluppata in *Motion Painting N. 1*. I primi studi sui film colorati trovano la loro conclusione in quest'opera che presenta in sé una forma d'arte molto significativa per i futuri sviluppi del cinema.
Motion Painting N. 1 deve la sua importanza al fatto che registra la crescita logica e naturale di una forma d'arte visiva che, senza alcuna concessione, sviluppa le proprie possibilità. Le possibilità sconosciute, illimitate e future di una mente creativa si sviluppano attraverso questa tecnica in *Motion Painting N. 1*, trovando un proprio modo, chiaro e naturale, di far fluire l'espressione visiva senza alcuna restrizione o impedimento e rivelando i segreti e la bellezza dell'arte nella sua forma più pura e diretta.
Oskar Fischinger, estratto da un dattiloscritto inedito, 1950 circa

It's no surprise that Oskar Fischinger chose this famous concerto for strings: the music, like the film, is a series of ornate and detailed rounds and canons which miraculously match the imagery. (T.B.)

All my earlier experiments and studies since 1919 lead up to the technique developed in Motion Painting N. 1. *The earliest studies of color films found their conclusion in this work which presents in itself an art form of great significance for the future development of motion picture films.*
Motion Painting N. 1 *draws its importance from the fact that it records the natural, logical growth of a visual form of art which, without any concession, develops its own possibilities. The unknown, unlimited and unborn possibilities of a creative mind, through this technique developed in* Motion Painting N. 1*, finds its natural, clear way to let the visual expressions flow without any restrictions or chains and reveal the secrets and beauty of art in its purest and most direct way.*
Oskar Fischinger, excerpt from unpublished typescript, c. 1950

OMAGGIO A MARCEL PAGNOL

HOMAGE TO MARCEL PAGNOL

In collaborazione con Nicolas Pagnol (Compagnie Mediterranéenne de Films) e Bruno Despas (Vision Global)

Il restauro dei film di Marcel Pagnol è stato reso possibile dalla collaborazione con la Compagnie Méditerranéenne de Films, che detiene i diritti dei lavori del regista, e con Vision Globale, la più importante società del Quebec nel settore del restauro, che ha sviluppato il software GeneSys. Per il restauro sono stati utilizzati interpositivi stampati sotto liquido dai negativi originali su supporto nitrato, a cui è seguita una scansione a 2K. Grazie a questa metodologia di restauro si cerca di ricreare quella che può essere stata l'esperienza dello spettatore alla prima visione, pur senza avere a disposizione la fonte "originale". Dopo numerosi test sull'intermediato digitale e sui parametri per lo sviluppo in bianco e nero, Vision Globale ha raggiunto uno standard di contrasto e densità fotografiche approvate da Nicolas Pagnol, promotore del progetto e profondo conoscitore del lavoro del nonno. Anche il suono è stato restaurato con tecnologie digitali. *Le Schpountz*, del 1938, è il film che ha ovviamente presentato maggiori problemi: oltre alla qualità scarsa dell'audio registrato – Marcel Pagnol, grande sostenitore del cinema parlato, girò molte scene in esterni quando ancora la tecnologia di ripresa sonora era agli albori – alcune sequenze avevano subito un notevole deterioramento fisico.

The restoration of Marcel Pagnol's films is made in partnership with the Compagnie Méditerranéenne de Films, which holds the rights to Pagnol's works, and Vision Globale, Quebec's leading film restoration company with its software GeneSys. The restoration materials used were interpositives wet-gate printed from the original nitrate negatives, scanned at 2K resolution. One of the challenges of this type of restoration is recreating what the viewer's initial experience might have been without an "original" image reference. After repeated testing of the calibration of the Digital Intermediate chain and extensive work on the black-and-white development settings, Vision Globale was able to achieve a contrast and density that were approved by Nicolas Pagnol, who spearheaded the project and is intimately familiar with his grandfather's work. The sound was also restored through digital methods. It was Le Schpountz, *made in 1938, that obviously presented audio restorers with the most problems. In addition to the poor quality of the sound recording – Marcel Pagnol, a great advocate of talking pictures, shot much of the film outdoors while audio techniques were in their infancy – some sequences had undergone significant physical deterioration over time.*

LE SCHPOUNTz Francia, 1938 Regia: Marcel Pagnol

■ Sog., Scen.: Marcel Pagnol; F.: Willy Faktorovitch; Mo.: Suzanne de Troeye, Suzanne Cabon, Jeannette Ginestet; Mu.: Casimir Oberfeld, canzoni di Jean Manse; Su.: Marcel Lavoignat (interni), Jean Lecocq (esterni); Int.: Fernandel (Irenée Fabre), Odette Roger (la zia, Clarisse Fabre), Jean Castan (il figlio Casimir), Orane Demazis (Françoise), Fernand Charpin (lo zio Baptiste Fabre), Maupi (barista), Robert Vattier (Astruc, il capo operatore), Léon Bélières (Meyerboom, il produttore), Enrico Glori (Bogidar Glazounow, il regista), Henri Poupon (Galubert, alias Napoléon), Louisard (Charlet), Robert Bassac (Dromart), Charles Blavette (Martelette), André Pollack (procuratore legale), José Tyrand ("Il Papa"), Charblay (il portiere degli studios), Borel (l'accessorista), Alida Rouffe (Madame Fénuze), Champetier (Nick), Pierre Brasseur (Cousine), Louis Ducreux; Prod.: Marcel Pagnol per Les Films Marcel Pagnol; Pri. pro.: Parigi, aprile 1938 ■ 35mm. L.: 3347 m. D.: 122'. Bn. ■ Versione francese / French version Da: Compagnie Mediterranéenne de Films ■ Restaurato da / Print restored by Vision Globale

Il più misconosciuto dei capolavori di Pagnol. A partire da una storia vera accaduta alla sua équipe durante le riprese di *Angèle*, Pagnol costruisce una favola comica che non ha più molto legame con il teatro, che non rientra in nessun genere conosciuto e il cui senso e contenuto morale si modificano svariate volte, secondo le peripezie di un intrigo ricco e costantemente rinnovato. Questa piccola favola piena di movimento rivela un'arte poetica che non ostenta la pretesa di esserlo. Serve da pretesto a Pagnol per dipingere con senso pittoresco e acidità il piccolo mondo del cinema francese dei primi anni del sonoro, per esprimere concretamente le sue idee sul ruolo dei comici e del comico nella società, per immaginare dei personaggi che, mentre illustrano fedelmente il suo discorso, vivono di vita propria e ispirano allo spettatore dei sentimenti contraddittori e talvolta perfino ambigui. Opera di un grande scrittore, di un grande direttore d'attori, di un creatore di personaggi dall'immaginazione debordante, *Le Schpountz* dona a Fernandel uno dei suoi ruoli più ricchi. Nelle scene che aprono e chiudono il film, opponendosi e rispondendosi (...) Fernandel e Charpin sono grandiosi.
N.B. Il film fu girato contemporaneamente a *Regain*, così l'équipe andava da un set all'altro. Un tour de force dove Pagnol, sempre in anticipo di una stagione e di una tecnica, precedeva Gilles Grangier (*L'homme de joie* e *L'amant de paille*, 1950) e Edgar Ulmer (*Beyond the Time Barrier* e *The Amazing Transparent Man*, 1960).
Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Laffont, Parigi, 1992

Pagnol's least-known masterpiece. Starting from a true story that actually happened to his crew during the filming of Angèle*, Pagnol created a comic fable that no longer has theatrical origins, that belongs to no genre and whose moral sense and content alter variously, according to the twists of an intrigue which is rich and constantly renewed. This little fable, full of movement, reveals a poetic art which does not boast the pretension of being so. It serves as a pretext for Pagnol to depict with a picturesque and acid view the little world of the French cinema in the early years of sound, to express concretely his ideas on the role of comics and comedy in society, to imagine people who, while faithfully illustrating his theme, live their own lives and inspire in the spectator contradictory and even sometimes ambiguous sentiments. The work of a great writer, of a great director of actors, of a creator of incredibly imaginating characters,* Le Schpountz *gives Fernandel one of his richest roles. In the opening and closing scenes of the film, opposing and reacting (...) Fernandel and Charpin are outstanding.*
N.B. The film was shot simultaneously alongside Regain *so that the crew moved from one set to the other. A tour de force in which Pagnol, always ahead of the times, preceded Gilles Grangier (*L'homme de joie *and* L'amant de paille*, 1950) and Edgar Ulmer (*Beyond the Time Barrier *and* The Amazing Transparent Man*, 1960).*
Jacques Lourcelles, Dictionnaire du cinéma*, Laffont, Paris, 1992*

TOPAZE Francia, 1951 Regia: Marcel Pagnol

■ T. it.: Topaze; Sog., Scen.: Marcel Pagnol, dalla sua pièce omonima; F.: Philippe Agostini, in coll. con Jean-Marie Maillols; Mo.: Monique Lacombe; Mu.: Raymond Legrand; Su.: Marcel Royné; Scgf.: Hugues Laurent; Co.: Schiaparelli; Int.: Fernandel (Albert Topaze), Jacqueline Pagnol (Ernestine Muche), Hélène Perdrière (Suzy Courtois), Pierre Larquey (Tamise), Jacques Morel (Régis Castel-Vernac), Milly Mathis (Contessa Pitart-Bergniolles), Jacques Castelot (Roger de Bersac), Robert Moor (l'amabile vegliardo), Yvette Etiévant (una segretaria), Rivers Cadet (agente di polizia); Prod.: Marcel Pagnol per Les Films Marcel Pagnol; Pri. pro.: Montecarlo, gennaio 1951 ■ 35mm. L.: 3703 m. D.: 135'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Compagnie Mediterranéenne de Films ■ Restaurato da / Print restored by Vision Globale

Insoddisfatto della prima versione cinematografica di *Topaze* (diretta da Louis Gasnier nel 1932 e interpretata da Louis Jouvet), Marcel Pagnol ne diresse egli stesso una seconda nel 1936, scegliendo il

Not satisfied with the first film version of Topaze *(directed by Louis Gasnier in 1932 and starring Louis Jouvet), Marcel Pagnol directed a second version himself in 1936 using the same actor, Arnaudy,*

medesimo attore, Arnaudy, che aveva impersonato il personaggio sulle scene di Marsiglia. Ne fu talmente scontento che ritirò le copie dalla circolazione e nel 1950 decise di produrne e dirigerne una terza, affidando il ruolo a Fernandel, con cui aveva già lavorato in *Angèle* (1934), *Regain* (1937), *Le Schpountz* (1938), *La fille du puisatier* (1940) e *Naïs* (1945). Marcel Vallée e Pierre Larquey assunsero, rispettivamente, i ruoli del viscido e ipocrita direttore Muche e dell'onesto Tamise che avevano già incarnato nella versione del 1932.

La pièce era stata creata nel 1928 per uno spettacolo delle Variétés e per l'interpretazione di André Lefaur. Racconta l'iniziazione alla vita di un "candido", un professore idealista che crede fermamente nella sua missione di insegnante e rifugge da ogni interesse venale. Cacciato dal suo direttore per una serie di circostanze, si ritrova coinvolto in un ingranaggio di corruzione da cui uscirà profondamente cambiato. Tanto da essere diventato ancora più cinico e spregiudicato della borghesia corrotta che detestava.

Il racconto di questa metamorfosi è diviso in tre parti: la prima mostra il maldestro, goffo, barbuto Topaze nel piccolo acquario della scuola dove lavora e da cui deriva ogni sua passione (è anche invaghito della figlia del direttore, l'ambigua, capricciosa Ernestine). La seconda si svolge nei salotti dell'alta società dove il consigliere comunale Castel-Vernac pensa di sfruttarlo come prestanome per condurre in sua vece affari poco puliti. Ma l'allievo supera il maestro e Topaze approfitta del suo ruolo di "uomo di paglia" per arricchire. La regia è centrata sui movimenti dei volti e dei corpi degli attori, sulle doppie maschere e le parole adottate da Castel-Vernac e Suzy Courtois (prima di loro Muche) per abbindolare Topaze e convincerlo ad eseguire i loro voleri. Il confronto fra le maschere degli altri e il volto ingenuo e sinceramente scandalizzato di Topaze/Fernandel (senza maschera e quindi indifeso), lascia emergere quella realtà che il buon maestro non riesce a vedere: la freddezza, il cinismo, il sarcasmo degli altri. Non c'è evoluzione in Topaze (uno strepitoso Fernandel) e la sua metamorfosi è brutalmente repentina: all'improvviso lo spettatore scopre che l'ex maestro ha assimilato la lezione fino a diventare un altro. Perdendo la barba ha anche perduto tutte le sue ingenuità e quindi tutte le sue illusioni. Il film di Pagnol è uno spietato studio di caratteri che ha la grazia di una commedia "morale" con una perfetta, implacabile scansione dei tempi e dei dialoghi. L'iniziazione alla "scuola" dell'alta borghesia avviene nel vivo della prassi di misfatti e imbrogli quotidiani e si chiude negando qualsiasi possibile rassicurazione allo spettatore.

Roberto Chiesi

who had played the role on the sets of Marseilles. He was so displeased with this version that he took the prints out of circulation and in 1950 decided to produce and direct a third version, this time with Fernandel, whom he had already worked with in Angèle *(1934),* Regain *(1937),* Le Schpountz *(1938),* La fille du puisatier *(1940) and* Naïs *(1945). Marcel Vallée and Pierre Larquey played the parts of the slimy and hypocritical school headmaster Muche and honest Tamise, whom they had already played in the 1932 version.*

The play was created in 1928 for a performance at Variétés with André Lefaur. It recounts the initiation of a naive, idealist professor who firmly believes in his mission as a teacher and shuns crooked opportunities. Fired by the headmaster for a series of circumstances, Topaze finds himself caught in a mechanism of corruption which will change him profoundly. So much so that he becomes more cynical and unscrupulous than the corrupt bourgeoisie he detested.

The story of this metamorphosis is divided in three parts: the first part shows the awkward, clumsy, bearded Topaze at the small school where he works with immense satisfaction and passion (he also has a fancy for the headmaster's ambiguous, capricious daughter Ernestine). The second part takes place in the rooms of high society where the town councilor Castel-Vernac thinks he can use Topaze as a front man in order to conduct some tawdry business. But Topaze beats him at his own game and exploits his role as a "man of straw" for money. The directing concentrates on the movements of the actors' faces and bodies, on the two-faced masks and words used by Castel-Vernac and Suzy Courtois (and Muche before them) to trick Topaze and convince him to do what they want. The contrast between the masks worn by everyone else and Topaze/Fernandel's naive and truly shocked face (unmasked and thus defenseless) reveals the reality that the good teacher does not see: the indifference, cynicism and sarcasm of others. Topaze (an incredible performance by Fernandel) does not evolve, and his metamorphosis is brutally abrupt: the audience suddenly discovers that the former teacher has learned his lesson so well that he is another person. Shedding his beard he sheds also all his naivety and thus all his illusions. Pagnol's film is an unmerciful study of character that has the grace of a "morality" play with a perfect, unrelenting rhythm of timing and dialogue. The initiation in the "school" of the upper-middle class takes place amid daily misdeeds and deceit, and the film ends with no solace for the viewer.

Roberto Chiesi

THE WORLD CINEMA FOUNDATION

La World Cinema Foundation (WCF) è una organizzazione senza fini di lucro che si dedica alla conservazione e al restauro di film dimenticati in tutto il mondo. Fondata da Martin Scorsese per sostenere e incoraggiare un'attività di conservazione condivisa del patrimonio cinematografico mondiale, mira inoltre a garantire che questi film siano restaurati e mostrati.
"La World Cinema Foundation è una naturale estensione del mio amore per il cinema. Diciassette anni fa, insieme ai miei colleghi registi abbiamo creato la Film Foundation per contribuire alla conservazione del cinema americano. Abbiamo ottenuto molti risultati e resta ancora molto da fare, ma la Film Foundation ha creato una base sulla quale continuare a costruire. Credo che ora esista una consapevolezza della conservazione.
La World Cinema Foundation è stata creata per aiutare i Paesi in via di sviluppo a salvaguardare i propri tesori cinematografici. Vogliamo dare un contributo che rafforzi e sostenga il lavoro degli archivi internazionali e che rappresenti una risorsa per quei Paesi che non dispongono delle strutture tecniche e di archivio che permetterebbe loro di lavorare indipendentemente.
È un grande onore per me che al comitato consultivo abbiano aderito Fatih Akin, Souleymane Cissé, Guillermo Del Toro, Stephen Frears, Alejandro Gonzales Iñarritu, Abbas Kiarostami, Deepa Mehta, Ermanno Olmi, Raoul Peck, Cristi Puiu, Walter Salles, Abderrahmane Sissako, Elia Suleiman, Bertrand Tavernier, Wim Wenders, Wong Kar Wai, Tian Zhuangzhuang e altri cineasti che condividono lo stesso obiettivo".
Martin Scorsese, Presidente

The World Cinema Foundation is a not-for-profit organization dedicated to the preservation and restoration of neglected films from around the world. Founded by Martin Scorsese, the foundation helps support and encourage preservation efforts to save worldwide film patrimony and ensure that these films are preserved, seen and shared.
"The World Cinema Foundation is a natural expansion of my love for movies. Seventeen years ago, together with my fellow filmmakers, we created The Film Foundation to help preserve American cinema. Much has been accomplished and much work remains to be done, but The Film Foundation has created a base upon which we can build. There is now, I believe, a film preservation consciousness.
The World Cinema Foundation is being created to help developing Countries preserve their cinematic treasures. We want to help strengthen and support the work of international archives, and provide a resource for those Countries lacking the archival and technical facilities to do the work themselves.
I am honored to be joined on the Advisory Board by Fatih Akin, Souleymane Cissé, Guillermo Del Toro, Stephen Frears, Alejandro Gonzales Iñárritu, Abbas Kiarostami, Deepa Mehta, Ermanno Olmi, Raoul Peck, Cristi Puiu, Walter Salles, Abderrahmane Sissako, Elia Suleiman, Bertrand Tavernier, Wim Wenders, Wong Kar Wai, Tian Zhuangzhuang and other filmmakers who share the common goal."
Martin Scorsese, Chairman

GIORGIO ARMANI
Cartier
QATAR AIRWAYS
QATAR MUSEUMS AUTHORITY

BACKSTAGE OF GYCKLARNAS AFTON Svezia, 1953

■ T. it.: Backstage d'una vampata d'amore ■ Beta. D.: 7'. Versione inglese / English version ■ Da: Ingmar Bergman Foundation, in collaborazione con World Cinema Foundation

La World Cinema Foundation sostiene il restauro del materiale girato dietro le quinte di diciotto film di Bergman. Quattordici ore di riprese inedite conservate presso gli Archivi della Ingmar Bergman Foundation.

Arilds Klippor, Svezia meridionale, 1953. Un trentacinquenne Ingmar Bergman come non l'avevamo mai visto. Il film è *Gycklarnas afton* (*Una vampata d'amore*) (che lui stesso definì "la mia risposta a *Varieté* di Dupont"), la scena quella dell'umiliazione di Albert.
Lo sguardo di Bergman supera i clown e le maestranze e segue adorante la sua attrice e compagna di allora Harriet Andersson.

The World Cinema Foundation supports the restoration of the behind-the-scene footage of 18 films by Bergman. 14 hours of previously unseen material held by the Ingmar Bergman Foundation's Archives.

Arilds Klippor, Southern part of Sweden, 1953. A thirty-five year old Ingmar Bergman as we have never seen him before. The film is Gycklarnas afton *(*Sawdust and Tinsel*) (which he defined "my conscious reply to Dupont's* Varieté*"), the scene Albert's humiliation.*
Bergman's eye gets past the clowns and the carpenters to follow, in adoration, his leading actress - and then lover - Harriet Andersson.

SUSUZ YAZ

Turchia, 1964 Regia: Metin Krksan

■ T. it.: L'estate arida; T. ing.: Dry Summer; Sog.: Necati Cumali; Scen.: Metin Erksan, Kemal Inci, Ismet Soydan; F.: Ali Ugur; Mo.: Stuart Gellman; Mu.: Manos Hatzidakis, Yamaci; Int.: Ulvi Doğan (Hassan), Erol Tas (Osman), Hülya Koçyiğit (Bahar); Prod.: Ulvi Doğan; Pri. Pro.: Festival di Berlino, giugno 1964 ■ 35mm. L.: 2349 m. D.: 75'. Bn. Versione turca con sottotitoli inglesi / Turkish version with English subtitles ■ Da: World Cinema Foundation ■ Restaurato a partire dal negativo camera originale 35mm e dal negativo suono 17,5mm originale forniti dal produttore Ulvi Doğan. Le lacune del negativo sono state colmate grazie ad un interpositivo conservato presso la Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung. I titoli di testa e di coda sono stati ricostruiti digitalmente. Eseguito nel 2008 per la World Cinema Foundation dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Print restored from the original 35mm camera negative and the original 17,5mm sound negative provided by the producer Ulvi Doğan. An interpositive preserved at the Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung was used for the negative's last missing text. The opening enclosing credits missing from all available sources, have been digitally reconstucted. Carried out by World Cinema Foundation at Cineteca di Bologna / L'Immagine Ritrovata laboratory in May 2008.

In bilico tra grande cinema popolare e film d'autore, vi ritroviamo le emozioni dell'età d'oro del cinema, quando un ispirato cineasta turco, votato alla ricerca e alla sperimentazione, poteva dialogare con i migliori film messicani, europei, egiziani, guidato da una sensualità e una crudeltà degna del primo Buñuel.
Un dramma rurale, profondamente legato alla cultura e alla identità della Turchia, nel quale Metin Erksan mette in scena una storia universale, quella di Caino e Abele e pur prendendo le mosse da una situazione apparentemente vicina alle poetiche care al neorealismo italiano, se ne allontana immediatamente, trovando un lingua limpida e fresca, personale in ogni inquadratura, che ci restituisce la pos-

Hovering between great popular cinema and film d'auteur, we rediscover the excitement of film's golden age, a time when an inspired Turkish filmmaker dedicated to exploration and experimentation could compete with the best Mexican, European and Egyptian films, led by a sensuality and awareness of cruelty that can be compared with early Buñuel.
Metin Erksan sets the universal story of Cain and Abel in the countryside, creating a rural drama deeply connected to Turkish culture and identity. The film seems to take its cue from the poetics of Italian neorealism but then quickly finds its own fresh visual language, intimate in every shot, that captures the power of nature and the com-

senza delle forze naturali e la complessità delle relazioni umane. Un film nel quale sentiamo fisicamente l'arsura del lavorare la campagna in estate, che è un documento su un'epoca che non c'è più ma anche la messa in scena astratta di sentimenti ancestrali.
Gian Luca Farinelli

L'estate arida è un film sulla passione. Una passione per l'acqua e una passione ossessiva che nasce da un amore proibito. A chi appartiene l'acqua? Qualcuno può realmente possedere questo fondamentale elemento vitale, "il sangue della terra", come lo chiama il regista? Ecco un film che, a 45 anni di distanza dalla sua realizzazione, non ha perduto nessuna delle sue qualità universali e ha conservato tutta la sua importanza, soprattutto oggi che guerre e insurrezioni avvengono anche a causa della siccità.
L'estate arida è un'opera cinematografica importante perché è diverso da qualsiasi altro film realizzato all'epoca e la sua storia è sorprendentemente originale. *L'estate arida* riprende la storia di Caino e Abele... È una versione contemporanea della tragedia che segnò l'umanità migliaia di anni fa. E un'altra versione di questa tragedia si sarebbe svolta nella vita reale solo perché il film fu realizzato.
L'estate arida è un film prigioniero...
All'epoca le autorità si opposero al fatto che *L'estate arida* rappresentasse la Turchia all'estero e cercarono di ostacolarlo in ogni modo quando fu presentato al Festival di Berlino. Il film ottenne l'Orso d'Oro, ma prima di poterne festeggiare il successo venne 'fatto prigioniero' e completamente dimenticato per i 45 anni successivi.
Oggi, in questi tempi di estati intellettualmente aride, mentre l'avidità trascina l'umanità sull'orlo della fame, il valore di questo film è ancora maggiore. *Estate arida* è uno dei lasciti più importanti del cinema turco e grazie a questo restauro potrà essere riscoperto dalle future generazioni di spettatori di tutto il mondo.
Fatih Akin

plexity of human relations. This film makes us physically feel the scorching heat of working in the country during the summer; though this work documents a time that no longer exists, it also portrays timeless sentiments.
Gian Luca Farinelli

Dry Summer *is a film of passion. A passion for water as well as the obsessive passion created by forbidden love. Who does water belong to? Can anyone actually own this fundamental life element, "the blood of the earth" as the director describes it?*
Here is a film that, in the 45 years since it was made, has lost none of its universal qualities, none of its relevance, particularly today when wars and rebellions are waged because of droughts.
Dry Summer *is an important piece of cinema because it is unlike any other film made at the time and its narrative is strikingly original.*
Dry Summer *is a take on the Cain and Abel story... It is a contemporary version of the tragedy that scarred humanity thousands of years ago. And another version of the film's story was to unfold in real life simply because the film was made.*
Dry Summer is a film of captivity...
Authorities at the time objected to Dry Summer *representing Turkey overseas, which presented all kinds of obstacles when the film came to the Berlin Film Festival. The film walked away with the Golden Bear, but before success could even be celebrated it was 'taken captive' and completely forgotten for the next 45 years.*
Today, in these times of intellectually dry summers, when greed is driving humanity to the brink of starvation, this film could hardly be more valid. Dry Summer *is one of the most important legacies of Turkish cinema, and thanks to restoration it can be re-discovered by the next generations of audiences all over the world.*
Fatih Akin

TOUKI BOUKI

Senegal, 1973 Regia: Djibril Diop Mambéty

■ Sog., Scen.: Djibril Diop Mambéty; F.: Pap Samba Sow, Goerges Bracher; Mo.: Siro Asteni; Mu.: Joséphine Baker, Mado Robin, Aminata Fall; Su.: El Hadji Mbow; Int.: Magaye Niang (Mory), Mareme Niang (Anta), Aminata Fall (Tante Oumy), Ousseynou Diop (Charlie). Prod.: Cinegri; Pri. pro.: Mosca Film Festival, luglio 1973 ■ 35mm. D.: 88'. Col. Versione Wolof con sottotitoli inglesi / Wolof version with English subtitles ■ Da: World Cinema Foundation ■ Restauro digitale 2k a partire dal negativo camera originale 35mm fornito dal figlio del regista Teemour Diop Mambéty e conservato presso il GTC a Parigi. Il restauro digitale ha ricostruito i colori originali e prodotto un nuovo internegativo 35mm. Eseguito nel 2008 per la World Cinema Foundation dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata /

Digitally restored at 2K resolution using the original 35mm camera and sound negatives provided by the director's son Teemour Diop Mambéty and preserved at the GTC in Paris. Digital restoration throught the film's original chromatic elements to light. At the end of the digital process a new 35mm internegative was produced. Carried out by World Cinema Foundation at Cineteca di Bologna / L'Immagine Ritrovata laboratory in May 2008

Benché non segua la chiara progressione lineare della narrazione africana, *Touki Bouki* comprende elementi tematici comuni ai racconti africani. Mory è l'imbroglione che spesso ricorre nella tradizione orale, ma impersona anche i numerosi protagonisti che lasciano il proprio villaggio per avventurarsi in una terra sconosciuta. Come un eroe popolare, Mory deve superare molti ostacoli per avere la meglio sulle avversità. Così facendo, compie un rito di passaggio dalla tradizione alla modernità e dall'adolescenza all'età adulta. La sua odissea è un rito di iniziazione che produce una nuova conoscenza... Qui *Touki Bouki* si trasforma sia in un racconto morale che in quello di un dilemma. La morale della vicenda di Mory suggerisce che l'esilio è soltanto un'altra forma di alienazione. Il destino di Mory è lasciato all'immaginazione dello spettatore e il film di Mambety richiama alla memoria i racconti africani a finale aperto. Come nella tradizione orale africana, e nonostante l'opposizione del regista a un cinema con un messaggio esplicito, *Touki Bouki* svolge una funzione didattica: la ricerca di un sogno da parte di Mory è davvero un viaggio alla ricerca di se stesso.
Françoise Pfaff

La storia di *Touki Bouki* risale a secoli fa: da sempre gli uomini sono partiti alla ricerca di nuove terre in cui credevano che il tempo non finisse mai… Soltanto pochi avventurieri ce l'hanno fatta, ma questo non ha mai fermato nessuno…
Djibril ha lasciato il proprio Paese sognando di trovare il successo e una vita migliore in Europa. Ben presto ha però scoperto la crudeltà della vita. Mentre i suoi sogni scomparivano a poco a poco, Djibril ha scoperto anche di non poter lasciare l'"Europa", il Paese che lo ospitava. A quel punto il ritorno in Africa è diventato il suo vero sogno. Finire i suoi giorni in Africa era un sogno che non avrebbe mai realizzato.
Touki Bouki è un film profetico. Il suo ritratto della società senegalese del 1973 non è troppo diverso dalla realtà attuale. Centinaia di giovani africani muoiono ogni giorno nello Stretto di Gibilterra cercando di raggiungere l'Europa (Melilla e Ceuta). Chi non ne ha mai sentito parlare?
Tutte le loro difficoltà trovano espressione nel film di Djibril. I giovani nomadi pensano di poter attraversare l'oceano deserto per trovare la fortuna e la felicità, ma rimangono delusi dalla crudeltà umana che incontrano. *Touki Bouki* è un film bellissimo, sconvolgente e inatteso che ci fa dubitare di noi stessi.
È un vero piacere e una grande conquista che la Fondazione di Martin Scorsese abbia regalato una seconda vita al film di Djibril Diop Mambéty. A tutti coloro che sostengono il cinema: bravi!
Souleymane Cissé

Although it does not follow the clear linear progression of African storytelling, Touki Bouki *includes thematic elements commonly found in African tales. Mory is the trickster type frequently described in the oral tradition, which portrays as well a number of protagonists leaving their village to venture in an unknown land. Like a folk hero, Mory has to overcome obstacles and triumph over adversity. In so doing, he performs a rite of passage from tradition to modernity, and from adolescence to adulthood. His odyssey is an initiatory rite resulting in new knowledge... Here* Touki Bouki *grows into both a morality and a dilemma tale. The moral of Mory's story suggests that exile is but another form of alienation. Mory's destiny is left to the viewer's imagination, and as such Mambety's plot calls to mind the open-endedness of African dilemma tales. As in African oral stories, and despite the director's opposition to outward message films,* Touki Bouki *espouses a didactic function: Mory's quest for a dream is indeed a self-searching journey.*
Françoise Pfaff

The story of Touki Bouki *goes back centuries: men have always set out for new lands where they believe time never stops… Only few adventurers seem to make it, but that has never stopped anyone…*
Djibril left his Country with the dream of finding success and solace in Europe. He soon discovered, however, the cruelty of life. While his dream fell apart little by little Djibril found he was unable to leave "Europe", his host Country. That was when returning to Africa became the real dream for him. Ending his days in Africa was a dream he would never fulfill.
Touki Bouki *is a prophetic film. Its portrayal of 1973 Senegalese society is not too different from today's reality. Hundreds of young Africans die every day at the Strait of Gibraltar trying to reach Europe (Melilla and Ceuta). Who has never heard of that before?*
All their hardships find their voice in Djibril's film: the young nomads who think they can cross the desert ocean and find their own lucky star and happiness but are disappointed by the human cruelty they encounter. Touki Bouki *is a beautiful, upsetting and unexpected film that makes us question ourselves.*
What a pleasure and what an achievement for Martin Scorsese's Foundation to give Djibril Diop Mambéty a second life.
To all those who support cinema: bravo!
Souleymane Cissé

JOSEF VON STERNBERG

JOSEF VON STERNBERG, NON SOLO DIETRICH

JOSEF VON STERNBERG, NOT ONLY DIETRICH

Programma a cura di Janet Bergstrom, con la partecipazione di Nicholas Josef von Sternberg

"Preferivo una mancanza di chiarezza capace di produrre una grandezza casuale a una chiarezza che al massimo poteva portare a un risultato mediocre."
Josef von Sternberg, *Fun in a Chinese Laundry*

Il nostro omaggio al grande maestro della luce e del suono al servizio dell'astrazione (o si tratta di erotismo?) si compone di due sezioni e di tre dossier speciali. La prima serie di proiezioni, "Sternberg ante-Dietrich", è dedicata al periodo iniziale della sua produzione, spesso trascurato, a partire dal suo primo film, *The Salvation Hunters* (in una nuova copia della UCLA Film and Television Archive), fino ad arrivare al suo primo film sonoro, *Thunderbolt*. La seconda serie si concentra invece sul periodo americano Sternberg-Dietrich, a sua volta tutt'altro che sufficientemente apprezzato. La prima sezione comprende anche *Children of Divorce*, raramente visto e diretto da Frank Lloyd, poi in parte rigirato e montato da Sternberg; la seconda sezione non si limita alla Dietrich e, tralasciando *The Blue Angel*, comprende invece il sottovalutato *An American Tragedy*.
Avremo la grande fortuna di avere il figlio del regista, Nicholas von Sternberg, nostro ospite per tutta la durata del festival. Oltre a presentare le proiezioni dei film del padre, avrà un ruolo importante in due dei dossier speciali.
I dossier sono pensati per farci avvicinare ancora di più al mondo e alla carriera di Sternberg e alla sua eccezionale visione del cinema. Tra i momenti salienti, Nicholas von Sternberg, operatore di professione, parlerà della concezione visiva nei film del padre e della figura di quest'ultimo per come egli l'ha conosciuto e per quanto gli è stato successivamen-

Programme by Janet Bergstrom, with the participation of Nicholas Josef von Sternberg

"I preferred an unclarity that might lead to an accidental greatness to a clarity that could at best result in something mediocre." Josef von Sternberg, Fun in a Chinese Laundry

Our tribute to the great master of light and sound in the service of abstraction (or is it eroticism?) is composed of two sections of screenings and three special dossiers. The first series of screenings is devoted to Sternberg's neglected early period "Sternberg Before Dietrich", beginning with his first film, The Salvation Hunters *(a new preservation from UCLA Film and Television Archive) through his first sound film* Thunderbolt*. The second series gives us the American Sternberg-Dietrich era, itself not nearly well-enough appreciated. We include in the first group the rarely-seen* Children of Divorce*, directed by Frank Lloyd then half re-shot and edited by Sternberg, and do not define the second by Dietrich alone, omitting* The Blue Angel *and including the under-rated* An American Tragedy.
We are fortunate to have the director's son, Nicholas von Sternberg, as our guest for the entire festival. He will be on hand to introduce the Sternberg screenings and will play a featured role in two of the special dossiers.
The dossiers are meant to bring us closer to the world of Sternberg's career and to his unique vision of the cinema. Among the highlights: Nicholas von Sternberg, a career cinematographer, will discuss visual design in his father's films, his father as he knew him and as he was told about him later by professionals who had worked with him. We include two precious filmed interviews with the director

te raccontato da chi aveva lavorato con lui. Tra i documenti presentati, due preziose interviste con il regista (*Cinéastes de notre temps - D'un silence l'autre*, realizzata a Parigi nel 1966, e *The World of Josef von Sternberg,* con Kevin Brownlow, realizzata a Londra nel 1967) e filmati amatoriali con Marlene Dietrich, un film promozionale della Paramount con il re delle creazioni di moda Travis Banton, *The Fashion Side of Hollywood*, un'altra possibilità di vedere il frammento ritrovato di *The Case of Lena Smith*, film perduto di Sternberg del 1929, una panoramica sulla carriera del regista da *The Salvation Hunters* al suo primo successo commerciale, *Underworld*, e un approfondimento dedicato al perduto *Sea Gull / A Woman of the Sea*, del 1926, prodotto da Chaplin, che poi si rifiutò di distribuirlo.

Nulla è più sicuro del fatto che i film di Sternberg non possono essere apprezzati – almeno non pienamente – se non proiettati su grande schermo. E l'esperienza risulta più intensa se la loro visione si concentra in un periodo di tempo limitato. Se le parole non bastano a descriverli, il piccolo schermo è altrettanto insufficiente. I film di Sternberg devono essere grandi perché fin dalla prima inquadratura ci trasportano in un imprevedibile mondo immaginario costruito attraverso i particolari, l'uso orchestrato di luci e ombre, di movimenti al limite della visibilità, o rivelati soltanto per un momento, che ci fanno desiderare di poter vedere di più. Sul piccolo schermo particolari essenziali scompaiono nell'oscurità, perfino nei DVD più recenti (si veda per esempio *The Scarlet Empress*, in cui le lunghissime sovraimpressioni sprofondano in una confusa semioscurità). Per rendere omaggio alla luce magica di Josef von Sternberg, Il Cinema Ritrovato presenterà le migliori copie in 35mm di cui si conosce l'esistenza.

Alla fine del 1931, dopo aver visto *An American Tragedy*, il critico francese André-R. Maugé osservava: "I film di Josef von Sternberg si vedono in tutto il mondo. Se ne discute e spesso li si critica perché sono troppo personali, troppo pieni delle sue manie per piacere a tutti. Eppure tutti notano quelle donne così belle che vi vivono gli istanti più tragici, più commoventi della loro esistenza immaginaria. Esse non sembrano più quelle bambole ben truccate che sulle riviste hanno i loro nomi. Altere, stanche, oziano sui divani con una sigaretta tra le dita, incrociano le loro belle gambe e sui loro visi scorgiamo i segni dell'amore senza speranza. E tutti pensano: 'Che splendida attrice!', senza capire che è Sternberg che, attraverso di loro, assume quelle pose disinvolte e parla con la loro voce dolce e velata; ed è il suo sguardo quello che filtra attraverso le loro palpebre semichiuse. D'altronde poco importa: lo scopo è raggiunto perché, che le si ami o che le si detesti, nonostante tutto si conserva il ricordo di quelle creature passionali per le quali l'amore continua a vivere, a morire e a rinascere, e che il regista inventa per poi liberarsi di loro. Josef von Sternberg è uno dei rari cineasti che ha davvero qualcosa da esprimere e che lo fa a modo suo, senza preoccuparsi di quel che succederà".

Janet Bergstrom

*(*Cinéastes de notre temps, "D'un silence l'autre - *Paris 1966;* The World of Josef von Sternberg, *with Kevin Brownlow, London 1967), and home movies with Marlene Dietrich, Paramount's promotional film with fashion fantasy king Travis Banton,* The Fashion Side of Hollywood*, another chance to see the rediscovered fragment from Sternberg's lost 1929* The Case of Lena Smith*, a look at Sternberg's career from* The Salvation Hunters *to his first commercial success* Underworld*, and a session on Sternberg's lost 1926* Sea Gull */* Woman of the Sea*, which was produced and then refused release by Chaplin.*

Nothing is more certain than that Sternberg's films cannot be appreciated – not really – unless they are projected onto the big screen. And the experience is most intense if they are seen in a concentrated period of time. If words cannot describe them, neither can the small screen. Sternberg's films need to be BIG because the first shot already moves you toward an unexpected, imaginary world built up through detail, with orchestrated light and shadow, movements in and out of visibility, something in the way or revealed only for a moment, making you want to see more. On the small screen, essential details vanish into obscurity, even on recent DVDs (see The Scarlet Empress*, where Sternberg's long, long superimpositions sink into muddy half-darkness). To salute the magical light of Josef von Sternberg, Il Cinema Ritrovato brings you the best 35mm prints known to exist.*

At the end of 1931 after seeing An American Tragedy*, French critic André-R. Maugé observed: "The films of Josef von Sternberg are shown around the world. People argue about them and often criticize them for being too personal, too full of his own obsessions to appeal to the general public. But everyone notices those beautiful women living through the most tragic and emotional moments of their imaginary existence. Distant and tired, they lounge on divans, a cigarette in their fingers, crossing their beautiful legs high, their faces showing that there is no hope for love. Everyone sighs: "What a wonderful actress!" without realizing that it is Sternberg, through them, who strikes these nonchalant poses, that he is the one speaking with their soft, veiled voice, that his look is filtered through their half-closed eyelids. Still, we can't stop remembering these passionate creatures around whom love never stops intruding, dying and being reborn. Josef von Sternberg, one of the rare men in the cinema who really has something to express and who does it the way he wants to, without worrying about what will happen later."*

Janet Bergstrom

THE SALVATION HUNTERS

STATI UNITI, 1925 REGIA: JOSEF VON STERNBERG

■ SOG., SCEN.: JOSEF VON STERNBERG; F.: EDWARD GHELLER; MO.: JOSEF VON STERNBERG; OP.: GEORGE RURIC, ROBERT CHAPMAN; INT.: GEORGE K. ARTHUR (IL RAGAZZO), GEORGIA HALE (LA RAGAZZA), BRUCE GUERIN (IL BAMBINO), OTTO MATIESEN (L'UOMO), NELLIE BLY BAKER (LA DONNA), OLAF HYTTEN (IL MALVIVENTE), STUART HOLMES (IL BENEFATTORE); PROD.: ACADEMY PHOTOPLAYS; DISTR.: UNITED ARTISTS; PRI. PRO.: NEW YORK, 15 FEBBRAIO 1925 ■ 35MM. L.: 1814 M. D.: 79' A 20 F/S. BN. DIDASCALIE INGLESI / ENGLISH INTERTITLES ■ DA: UCLA FILM AND TELEVISION ARCHIVE

Il primo film di Sternberg è anche quello meno apprezzato – o semplicemente il meno conosciuto. Il regista ci dice: "Avevo in mente un poema visivo. Al posto di un'illuminazione piatta, ombre. Al posto di maschere smorte, volti plastici in rilievo, dagli sguardi profondi. Invece di uno sfondo insignificante, uno scenario capace di suscitare emozioni e di emergere in primo piano. Al posto di personaggi edulcorati, figure sobrie che si muovevano seguendo un ritmo. Al posto delle star avevo scritturato delle comparse e avevo intenzione di utilizzare una celebre star come comparsa in una scena o due. E a dominare il tutto c'era una macchina maestosa: il protagonista del film doveva essere una draga". Descritto a volte come il primo lungometraggio americano d'avanguardia, *The Salvation Hunters* venne prodotto con un budget estremamente ridotto dall'attore George K. Arthur (che vi interpreta la parte del Ragazzo) e girato quasi interamente in esterni a San Pedro, vicino a Los Angeles. Sternberg, oltre a dirigerlo, ne scrisse il soggetto e ne curò la direzione artistica e il montaggio. L'entusiasmo di Chaplin fece sì che il film venisse distribuito dalla United Artists, suscitando l'interesse dei critici. Sternberg venne proclamato un genio, in parte anche perché aveva avuto il coraggio di realizzare un "film sul pensiero", come annunciano i titoli di testa. Il film segna il debutto cinematografico di Georgia Hale, che Chaplin sceglierà come protagonista di *The Gold Rush*.

Sternberg's first film is his most badly appreciated – or simply unseen. Sternberg: "I had in mind a visual poem. Instead of flat lighting, shadows. In the place of pasty masks, faces in relief, plastic and deep-eyed. Instead of scenery which meant nothing, an emotionalized background that would transfer itself into my foreground. Instead of saccharine characters, sober figures moving in rhythm. Instead of stars I had engaged extras, and instead of extras I had planned to use a well-known star for one or two scenes. And dominating all this was an imposing piece of machinery: the hero of the film was to be a dredge." Sometimes described as America's first avant-garde feature film, The Salvation Hunters *was produced on a shoestring by actor George K. Arthur (The Boy), and shot mostly on location in San Pedro, near Los Angeles. Sternberg was the director, writer, art director, editor. Chaplin's enthusiasm got the film distributed by United Artists and the critics' attention. Sternberg was proclaimed a genius, in part because he dared to make a "film about thought" as the opening titles tell us. He brought Georgia Hale to the screen and to Chaplin, who made her his leading lady in* The Gold Rush.

CHILDREN OF DIVORCE

STATI UNITI, 1927 REGIA: FRANK LLOYD, JOSEF VON STERNBERG (NON ACCREDITATO)

■ SOG.: DAL RACCONTO "CHILDREN OF DIVORCE" DI OWEN JOHNSON (1927); SCEN.: HOPE LORING, LOUIS D. LIGHTON; F.: VICTOR MILNER; INT.: CLARA BOW (KITTY FLANDERS), ESTHER RALSTON (JEAN WADDINGTON), GARY COOPER (TED LARRABEE), EINAR HANSON (PRINCIPE LUDOVICO DE SFAX), NORMAN TREVOR (DUCA DI GONDREVILLE), HEDDA HOPPER (KATHERINE FLANDERS), EDWARD MARTINDEL (TOM LARRABEE), JULIA SWAYNE GORDON (PRINCIPESSA SFAX), TOM RICKETTS (IL SEGRETARIO), ALBERT GRAN (SIG. SEYMOUR), IRIS STUART (MOUSIE), MARGARET CAMPBELL (MADRE SUPERIORA), PERCY WILLIAMS (MANNING), JOYCE COAD (LITTLE KITTY), YVONNE PELLETIER (LITTLE JEAN), DON MARION (LITTLE TED); PROD.: ADOLPH ZUKOR E JESSE L. LASKY PER FAMOUS PLAYERS – LASKY; DISTR.: PARAMOUNT PICTURES; PRI. PRO.: 2 APRILE 1927 ■ 35MM. L.: 1942 M. D.: 70' A 24 F/S. BN. DIDASCALIE INGLESI / ENGLISH INTERTITLES ■ DA: LIBRARY OF CONGRESS PER CONCESSIONE DI UNIVERSAL STUDIOS

Quasi tutti hanno trascurato questo film. E se non ci si aspetta nulla, può capitare di rimanere sorpresi. Sternberg rigirò metà di *Children of Divorce* di Frank Lloyd perché la Paramount potesse distribuirlo – ed è evidente il linguaggio delle ombre nelle scene da lui dirette. Clara Bow e Gary Cooper sono giovani e bellissimi, amanti nella vita e sullo schermo. A volte intuiamo come doveva essere Esther Ralston in *The Case of Lena Smith*, film oggi perduto tranne che per il prezioso frammento recentemente scoperto.

Just about everyone has written off this film, so it's better to expect nothing and then you might be surprised. Sternberg re-shot half of Frank Lloyd's Children of Divorce *for Paramount to make it releasable – you can't miss the shadow language of his scenes. Clara Bow and Gary Cooper are so young and exquisitely beautiful, lovers off-screen and on. Sometimes we glimpse what Esther Ralston might have been like in Sternberg's* The Case of Lena Smith*, a lost film today except for the precious fragment recently discovered.*

UNDERWORLD

Stati Uniti, 1927 Regia: Josef von Sternberg

■ T. alt.: Paying the Penalty; T. it.: Il castigo / Le notti di Chicago; Sog.: Ben Hecht; Adatt.: Charles Furthman; Scen.: Robert N. Lee; F.: Bert Glennon; Mo.: E. Lloyd Sheldon; Scgf.: Hans Dreier; Co.: Travis Banton; Did.: George Marion Jr.; Int.: George Bancroft (Bull Weed), Clive Brook (Rolls Royce), Evelyn Brent (Feathers), Larry Semon (Slippy Lewis), Fred Kohler (Buck Mulligan), Helen Lynch (fidanzata di Buck), Jerry Mandy (Paloma), Karl Morse (High Collar Sam); Prod.: A. Hector Turnbull Production, Adolph Zukor e Jesse L. Lasky per Paramount Famous Lasky Corp.; Prod. ass.: B.P. Schulberg; Pri. pro.: New York, 20 agosto 1927 ■ 35mm. L.: 2239 m. D.: 97' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cinémathèque Française per concessione di Universal Studios

Sternberg ricordava con orgoglio *Underworld* come il primo film che aveva costretto una sala cinematografica a rimanere aperta tutta la notte per via dell'affluenza di pubblico. Riconosciuto come capostipite del moderno *gangster movie* americano, *Underworld* è uno studio virtuosistico sul tempo, lo stile visivo ellittico e la narrazione priva di centro. George Bancroft, benché aristocratico della malavita, coniuga forza bruta e altruismo in uno dei tanti triangoli amorosi di Sternberg, qui formato dall'introspettivo e intellettuale Clive Brook e dalla pupa del gangster Feathers (Evelyn Brent). Scrive Sternberg: "Per giustificarne il nome, l'avevo ricoperta di piume. Le aveva perfino cucite sulla biancheria intima. Forse si sentiva a disagio, con quegli indumenti che le facevano il solletico". Ben Hecht denunciò l'intervento di Sternberg sulla sceneggiatura del film, che comunque gli valse un Oscar. "Anche se il bambino deve andare scalzo quest'inverno, il tetto perde come un colabrodo e l'auto non ha più benzina, frugatevi bene nelle tasche e andate a vedere *Underworld*... È sicuramente uno dei film più significativi dell'anno e forse è il miglior melodramma gangster che si sia mai visto sugli schermi". ("Los Angeles Times", 27 agosto 1927)

Sternberg proudly remembered Underworld *as the first film that forced a movie theater to stay open all night because of public demand. Credited for starting the modern American gangster cycle,* Underworld *is a virtuoso study in tempo, elliptical visual style and off-centered story. George Bancroft, tough aristocrat of the crime world, combines brute strength and self-sacrifice in one of Sternberg's many love triangles, here with introspective, intellectual Clive Brook and Bancroft's gun moll Feathers (Evelyn Brent). Wrote Sternberg: "To justify her name, I covered her with feathers, and even had feathers sewn on her underwear. Perhaps she felt uncomfortable in the tickling garment." Ben Hecht denounced what Sternberg did to his script, but took the Academy Award for it. "If the baby has to go barefooted this winter, if the roof leaks like a sieve, and even if the lizzie needs gasoline, dig down into the jeans and go see* Underworld*... It is bound to be one of the significant pictures of the year, and comes near being the best crook melodrama to reach the screen." ("Los Angeles Times", August 27, 1927)*

THE LAST COMMAND

STATI UNITI, 1928 REGIA: JOSEF VON STERNBERG

■ T. ALT.: THE GENERAL; T. IT.: CREPUSCOLO DI GLORIA; SOG.: LAJOS BIRÓ; SCEN., ADATT.: JOHN F. GOODRICH; F.: BERT GLENNON; MO.: WILLIAM SHEA; SCGF.: HANS DREIER; TRUCCO: FRED C. RYLE; DID.: HERMAN J. MANKIEWICZ; INT.: EMIL JANNINGS (GENERALE DOLGORUCKI / GRANDUCA SERGIUS ALEXANDER), EVELYN BRENT (NATASCHA DOBROWA), WILLIAM POWELL (LEO ANDREIEV), NICHOLAS SOUSSANIN (ATTENDENTE), MICHAEL VISAROFF (SERGE, IL VALLETTO), JACK RAYMOND (ASSISTENTE), VIACHESLAV SAVITSKY (UN CIVILE), FRITZ FELD (UN RIVOLUZIONARIO), HARRY SEMELS (UN SOLDATO), ALEXANDER IKONNIKOV, NICHOLAS KOBYLIANSKY (MAESTRO D'ARMI); PROD.: ADOLPH ZUKOR E JESSE L. LASKY PER PARAMOUNT FAMOUS LASKY CORP.; DIR. PROD.: J.G. BACHMANN; PROD. ASS.: B.P. SCHULBERG; PRI. PRO.: 21 GENNAIO 1928 ■ 35MM. L.: 2410 M. D.: 96' A 22 F/S. BN. DIDASCALIE INGLESI / ENGLISH INTERTITLES ■ DA: GEORGE EASTMAN HOUSE PER CONCESSIONE DI UNIVERSAL STUDIOS ■ CONSERVATO GRAZIE AL CONTRIBUTO DI THE NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS / PRESERVATION FUNDED BY THE NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS

The Last Command è uno dei più strani, magnifici e crudeli film di Hollywood nell'epoca del muto e culmina con le doppie riprese della Rivoluzione russa su un vero set. Il protagonista caduto in povertà che cerca lavoro come comparsa a Hollywood, interpretato da Emil Jannings, era stato generale dello Zar fino allo scoppio della rivoluzione e al proprio crollo psicologico, di cui un flashback ci svela il motivo. Una donna, per lui "la" donna (Evelyn Brent), che egli sa essere una spia rivoluzionaria destinata a ucciderlo, si innamora della propria vittima – o è costretta a farlo? In una sconvolgente sequenza su un treno, lei gli si ribella – per salvarlo? Con un comportamento che ricorda quella della malvagia Maria in *Metropolis* di Lang, la donna scatena l'ira caotica di una banda di rivoluzionari. Il treno del destino rappresenta la distruzione e la libertà che derivano dal sacrificio sessuale e dall'umiliazione. L'ascesa e la caduta delle classi sociali sono al centro del film, nonostante il dichiarato disinteresse di Sternberg nei confronti della politica e lo spostamento del conflitto a Hollywood, dove il trauma è destinato a ripetersi. Jannings vinse un Oscar e Lajos Biró ottenne la nomination per il miglior soggetto, anche se Sternberg sosteneva di esserne l'autore.

The Last Command *is one of the strangest, greatest and cruelest films about Hollywood during the silent era, culminating in double cameras shooting the Russian revolution on a sound stage. Impoverished protagonist Emil Jannings, seeking work as a film extra in Hollywood, had been the Czar's general until the revolution and his mental breakdown. A flashback shows us the reason. A woman, THE woman for him (Evelyn Brent), whom he knows to be a revolutionary spy set to kill him, falls in love with her target – or does she? In a cataclysmic train sequence, she turns against him – to save him? Sexualizing ideology like Lang's Bad Maria in* Metropolis*, she whips a mob of revolutionaries into chaotic fury. This train of destiny represents both destruction and freedom predicated on sexual sacrifice and humiliation. Class rise and fall are at the heart of the film, despite Sternberg's avowed disinterest in politics and the displacement of class to Hollywood, where trauma is set to repeat itself. Jannings won an Academy Award, Lajos Biró was nominated for Best Story, which Sternberg claimed he himself wrote.*

THE DOCKS OF NEW YORK STATI UNITI, 1928 REGIA: JOSEF VON STERNBERG

■ T. IT.: I DANNATI DELL'OCEANO; SOG.: JOHN MONK SAUNDERS; ADATT.: JULES FURTHMAN; F.: HAROLD ROSSON; MO.: HELEN LEWIS; SCGF.: HANS DREIER; DID.: JULIAN JOHNSON; INT.: GEORGE BANCROFT (BILL ROBERTS), BETTY COMPSON (SADIE), BACLANOVA (LOU), CLYDE COOK (SUGAR STEVE), MITCHELL LEWIS (TERZO INGEGNERE), GUSTAV VON SEYFFERTITZ (HYMN BOOK HARRY), GUY OLIVER (SIG. CRIMP), MAY FOSTER (SIG.RA CRIMP), LILLIAN WORTH (FIDANZATA DI STEVE); PROD.: PARAMOUNT FAMOUS LASKY CORP.; PROD. ASS.: J.G. BACHMANN; PRI. PRO.: 29 SETTEMBRE 1928 ■ 35MM. L.: 2195 M. D.: 96' A 20 F/S. BN. DIDASCALIE INGLESI / ENGLISH INTERTITLES ■ DA: UCLA FILM AND TELEVISION ARCHIVE PER CONCESSIONE DI HOLLYWOOD CLASSICS

The Docks of New York è uno dei più raffinati studi della storia del cinema sulla fotografia in bianco e nero e una delle sue più inten-

The Docks of New York *is one of the finest studies of black and white photography in the history of the cinema and one of the most*

se storie d'amore. Betty Compson è una senzatetto salvata dal suicidio al porto dal riluttante fuochista George Bancroft. In nessun'altra occasione, nemmeno nei migliori film con la Dietrich, Sternberg controlla meglio il ritmo drammatico del film, alternando l'azione a scene quasi prive di movimento che contrastano con le emozioni contraddittorie dei personaggi. Il finale è talmente magico da rasentare la mitologia e soltanto il linguaggio poetico della gente comune lo rende terreno. Jean George Auriol, nel 1929, scriveva: "In questa storia nemmeno per un istante si tiene conto delle regole della morale stabilita: soltanto il cuore, l'orgoglio e il senso della dignità personale comandano coloro che la vivono".

poignant love stories. Betty Compson is a down-and-out woman saved from a waterfront suicide by the reluctant stoker George Bancroft. Nowhere, not even in the best Dietrich films, is Sternberg in better command of dramatic tempo, alternating action with nearly motionless tableaus cut through with conflicting emotions. The ending is magical to the point of mythology, held to earth only by the poetic vernacular of ordinary people. Jean George Auriol, 1929: "Not for an instant in this story are the rules of established morality taken into account: those who inhabit it are commanded only by the heart, pride and a sense of personal dignity."

THUNDERBOLT

STATI UNITI, 1929 REGIA: JOSEF VON STERNBERG

■ T. IT.: LA MAZZATA; SOG.: CHARLES FURTHMANN, JULES FURTHMANN; SCEN.: CHARLES FURTHMANN; F.: HENRY GERRARD; MO.: HELEN LEWIS; SCGF.: HANS DREIER; DID.: JOSEPH MANKIEWICZ; DIAL.: HERMAN J. MANKIEWICZ; SU.: M.M. PAGGI; MU.: SAM COSLOW; INT.: GEORGE BANCROFT (THUNDERBOLT JIM LANG), FAY WRAY ("RITZY"), RICHARD ARLEN (BOB MORGAN), TULLY MARSHALL (WARDEN), EUGENIE BESSERER (SIG.RA MORGAN), JAMES SPOTTSWOOD (SNAPPER O'SHEA), FRED KOHLER (BAD AL FRIEBERG), ROBERT ELLIOTT (CAPPELLANO DELLA PRIGIONE), E.H. CALVERT (PROCURATORE DISTRETTUALE MCKAY), GEORGE IRVING (SIG. CORWIN), MIKE DONLIN (KENTUCKY SAMPSON), S.S. STEWART (CARCERATO NEGRO), WILLIAM L. THORNE (ISPETTORE DI POLIZIA); PROD.: PARAMOUNT FAMOUS LASKY CORP.; PROD. ASS.: B.P. FINNEMANN; PRI. PRO.: 22 GIUGNO 1929 ■ 35MM. L.: 2613 M. D.: 95' A 24 F/S (MOVIETONE). BN. VERSIONE INGLESE / ENGLISH VERSION ■ DA: UCLA FILM AND TELEVISION ARCHIVE PER CONCESSIONE DI UNIVERSAL STUDIOS

Il primo film sonoro di Sternberg, raramente visto, è uno strano esempio di quella corrente gangster che aveva avuto inizio con *Underworld* e *The Drag Net* (oggi perduto), tutti interpretati da George Bancroft. Secondo Andrew Sarris: "Come *Underworld* che lo precede, *Thunderbolt* è non tanto un gangster film, quanto piuttosto un gangster fantasy. È un sorprendente esperimento di quel sonoro asincrono di cui all'epoca Eisenstein e Pudovkin stavano diffondendo i manifesti. E proprio l'irrealtà del suono sembra giustificare l'insolita densità della colonna sonora del film... La sovrumana anticipazione della morte di George Bancroft è materia da grande opera". In *Thunderbolt* abbiamo anche la musica: gli eccezionali artisti neri del nightclub

Sternberg's rarely-screened first talking film is a strange example of the gangster trend he started with Underworld *and* The Drag Net *(a lost film today), all starring George Bancroft. Andrew Sarris: "Like* Underworld *before it,* Thunderbolt *is less a gangster film than a gangster fantasy. It is a startling experiment with the kind of asynchronous sound that Eisenstein and Pudovkin were issuing manifestos about at the time. The very unreality of his sound seems to justify the unusual density of his sound track... George Bancroft's superhuman anticipation of death is the stuff of grand opera."* Thunderbolt *also gives us music – superb black nightclub performers near the beginning, and later, after Thunderbolt (Bancroft) is on*

all'inizio e successivamente, quando Thunderbolt (Bancroft) si trova nel braccio della morte, i blues e gli standard dei compagni di carcere. La trama scarna, l'irreale cadenza dei dialoghi, i minacciosi e fisici accessi d'ira di Bancroft, le risate vigorose e i capelli arruffati contrapposti all'aspetto da atleta universitario del suo rivale in amore, George Arlen, difeso da una madre emblema degli anni '30, contribuiscono a mantenere sbilanciata l'atmosfera del film e conducono a uno dei tanti improbabili finali di Sternberg.

death row, fellow-prisoners harmonize blues songs and standards. The spare story, the unrealistic cadence of the dialog, Bancroft's outbursts of physical menace, hearty laughter and hair gone wild vs. the college athlete look of his romantic rival, George Arlen, defended by his 1930s-style mother, keep tilting the mood off-balance, leading to one of Sternberg's many unlikely endings.

MOROCCO

STATI UNITI, 1930 REGIA: JOSEF VON STERNBERG

■ T. IT.: MAROCCO; SOG.: DAL RACCONTO "AMY JOLLY, DIE FRAU AUS MARRAKESCH" DI BENNO VIGNY (1927); SCEN., DIAL.: JULES FURTHMANN; F.: LEE GARMES, LUCIEN BALLARD; MO.: SAM WINSTON; SCGF.: HANS DREIER; SU.: HARRY D. MILLS; MU.: KARL HAJOS; INT.: GARY COOPER (TOM BROWN), MARLENE DIETRICH (AMY JOLLY), ADOLPHE MENJOU (KENNINGTON), ULLRICH HAUPT (AIUTANTE MAGGIORE CAESAR), JULIETTE COMPTON (ANNA DOLORES), FRANCIS MCDONALD (CAPORALE TATOCHE), ALBERT CONTI (COLONNELLO QUINNOVIERES), EVE SOUTHERN (MADAME CAESAR), MICHAEL VISAROFF (BARRATIRE), PAUL PORCASI (LOTINTO), EMIL CHAUTARD (GENERALE FRANCESE); PROD.: PARAMOUNT-PUBLIX CORP.; PRI. PRO.: 14 NOVEMBRE 1930 ■ 35MM. L.: 2511 M. D.: 91' A 24 F/S (MOVIETONE). BN. VERSIONE INGLESE / ENGLISH VERSION ■ DA: UCLA FILM AND TELEVISION ARCHIVE PER CONCESSIONE DI PARAMOUNT PICTURES

Negli Stati Uniti la Paramount rinviò l'uscita di *The Blue Angel* – unico film tedesco di Sternberg, in cui la sconosciuta Marlene Dietrich sovrastava la superstar Emil Jannings – dopo quella di *Morocco*, per garantire alla sua nuova star una presentazione adeguatamente ambigua-esotica, ma non necessariamente tedesca. Sternberg dice: "Avevo scelto appositamente un tema che fosse soprattutto visivo e che non richiedesse un mare di dialoghi". Il problema non era l'accento della Dietrich, ma l'espressione che lei assumeva quando parlava inglese. Come gli uomini della Legione Straniera, Amy Jolly sceglie di vivere in questo ambiente in cui nessuno fa domande e in cui il suo cuore può rimanere inaccessibile. Ma la sua affascinante e androgina esibizione in un nightclub di second'ordine le fa incontrare il legionario Tom Brown (Gary Cooper), come lei desiderabile e impossibile, dando vita a uno dei sublimi e sfortunati triangoli amorosi di Sternberg, mentre il doppio del regista, il ricco e permissivo La Bessière (Adolphe Menjou), fa da spettatore. Il finale trasporta su un livello completamente diverso l'antirealismo del film, divenendo la definizione stessa dell'*amour fou*. L'ex maestro di Sternberg, il regista Emile Chautard, interpreta la parte del generale francese.

Paramount delayed the U.S. release of The Blue Angel *– Sternberg's only German film, where the unknown Marlene Dietrich overshadowed superstar Emil Jannings – until after* Morocco *to give its new star a properly ambiguous introduction – exotic, not necessarily German. Sternberg: "I had deliberately selected a theme that was visual and owed no allegiance to a cascade of words." Dietrich's accent was not the problem, he saw her face become distorted when she spoke English. Like the men in the Foreign Legion, Amy Jolly descends into this milieu by choice, where no questions will be asked and with a heart that cannot be touched. But her glittering, androgynous performances in a tawdry nightclub bring her to the equally impossibly desirable legionnaire Tom Brown (Gary Cooper), setting up one of Sternberg's sublime, doomed love triangles, as the director's look-alike, the rich, permissive La Bessière (Adolphe Menjou) watches. The finale moves the film's anti-realism to another level entirely, the very definition of l'amour fou. Sternberg's former mentor, director Emile Chautard, plays the French general.*

DISHONORED

STATI UNITI, 1931 REGIA: JOSEF VON STERNBERG

■ T. ALT.: MADAME NOBODY; T. IT.: DISONORATA; SOG.: JOSEF VON STERNBERG; SCEN.: DANIEL N. RUBIN; F.: LEE GARMES; SU.: HARRY D. MILLS; INT.: MARLENE DIETRICH (X-27), VICTOR MCLAGLEN (COLONNELLO KRANAU), GUSTAV VON SEYFFERTITZ (CAPO DEI SERVIZI SEGRETI), WARNER OLAND (COLONNELLO VON HINDAU), LEW CODY (COLONNELLO KOVRIN), BARRY NORTON (GIOVANE TENENTE), DAVISON CLARK (UFFICIALE DELLA CORTE MARZIALE), WILFRED LUCAS (GENERALE DYMOV), BILL POWELL (MANAGER); PROD.: PARAMOUNT-PUBLIX CORP.; PRI. PRO.: 1 APRILE 1931 ■ 35MM. L.: 2469 M. D.: 90' A 24 F/S (WESTERN ELECTRIC NOISELESS RECORDING). BN. VERSIONE INGLESE / ENGLISH VERSION ■ DA: UCLA FILM AND TELEVISION ARCHIVE PER CONCESSIONE DI UNIVERSAL STUDIOS

Sternberg l'aveva intitolato *Agent X27*, ma la Paramount gli cambiò il titolo. Dice Ado Kyrou: "Con una donna del genere, gli eventi non possono seguire il loro corso normale. Tutto ciò che è strano e surreale la accompagna. Se Marlene è una spia, tradisce il proprio paese per rimanere fedele all'amante". E Jacques Lourcelles: "Il terzo dei sette film di Sternberg con Marlene Dietrich è il più bello dopo *Morocco*. Il mito di Marlene si arricchisce di caratteristiche definitive: l'orgoglio assoluto nella passione e nella sconfitta, il dono della dissimulazione utilizzato con grande sobrietà, una presenza fisica che unisce fascino e morbosità. Marlene diviene un Angelo della Morte che conduce alla rovina gli uomini che le si avvicinano attraverso un percorso in cui anche lei stessa si distrugge. Lo stile di Sternberg gioca sul contrasto tra la barocca follia delle idee e delle invenzioni (come la partitura di piano che Marlene esegue per ricostruire un messaggio segreto) e il glaciale classicismo delle scenografie e del montaggio. Soltanto le sfumature della luce restituiscono l'ispirazione alla sua origine barocca. L'ultima sequenza è indimenticabile. Marlene, prima di venire uccisa, si guarda nello scintillante metallo della spada che le viene offerta da un giovane ufficiale a capo del plotone di esecuzione. Lei gli asciuga le lacrime, lui crolla e si rifiuta di dare l'ordine di aprire il fuoco. Viene sostituito. Marlene si rimette il rossetto e viene uccisa da una pioggia di colpi".

Sternberg called it Agent X27*, Paramount changed the title. Ado Kyrou: "With such a woman, events cannot follow their normal course, the strange, the surreal accompanies her. If Marlene is a spy, she betrays her country to remain faithful to her lover." Jacques Lourcelles: "The third of Sternberg's seven films with Marlene Dietrich, it is the most beautiful after* Morocco*. The myth of Marlene is enriched by definitive characteristics: absolute pride in passion and in defeat; a gift of dissimulation used with great spareness; physical charm blending fascination with morbidity. Marlene becomes an Angel of Death leading the men who approach her to ruin in the course of an itinerary in which she herself is destroyed. Sternberg's style plays on the contrast between the baroque madness of ideas, inventions (like the piano score Marlene plays to reconstruct a secret message) and the glacial classicism of decor and découpage. Only the nuances of light return inspiration to its baroque origin. The last sequence is unforgettable: Marlene, before being shot, looks at herself in the gleaming metal of a sword held out to her by a young officer, head of the firing squad. She dries his tears, he breaks down and refuses to give the order to fire. He is replaced. Marlene reapplies her lipstick and is killed in a hail of bullets."*

AN AMERICAN TRAGEDY

STATI UNITI, 1931 REGIA: JOSEF VON STERNBERG

■ T. IT.: UNA TRAGEDIA AMERICANA; SOG.: DAL RACCONTO OMONIMO DI THEODORE DREISER (1925); SCEN.: SAMUEL HOFFENSTEIN; F.: LEE GARMES; OP.: PAUL IVANO; SU.: HARRY D. MILLS; INT.: PHILLIPS HOLMES (CLYDE GRIFFITHS), SYLVIA SIDNEY (ROBERTA [BERT] ALDEN), FRANCES DEE (SONDRA FINCHLEY), IRVING PICHEL (PROCURATORE DISTRETTUALE ORVILLE MASON), FREDERICK BURTON (SAMUEL GRIFFITHS), CLAIRE MCDOWELL (SIG.RA SAMUEL GRIFFITHS), WALLACE MIDDLETON (GILBERT GRIFFITHS), EMMETT CORRIGAN (BELKNAP, AVVOCATO DI CLYDE), CHARLES B. MIDDLETON (JEPHSON, AVVOCATO DI CLYDE), LUCILLE LAVERNE (SIG.RA ASA GRIFFITHS), ALBERT HART (TITUS ALDEN), FANNY MIDGLEY (SIG.RA ALDEN), ARNOLD KORFF (IL GIUDICE), RUSSELL POWELL (IL CORONER

FRED HEIT), VIVIAN WINSTON (MYRA GRIFFITHS), ARLINE JUDGE (BELLA GRIFFITHS), EVELYN PIERCE (BERTINE CRANSTON), ELIZABETH FORRESTER (JILL TRUMBULL), IMBODEN PARRISH (EARL NEWCOMB), RICHARD CRAMER (VICE SCERIFFO KRAUT); PROD.: JOSEPH VON STERNBERG PER PARAMOUNT-PUBLIX CORP.; DISTR.: PARAMOUNT-PUBLIX CORP.; PRI. PRO.: NEW YORK, 5 AGOSTO 1931 ■ 35MM. D.: 95' A 24 F/S (WESTERN ELECTRIC NOISELESS RECORDING). BN. VERSIONE INGLESE / ENGLISH VERSION ■ DA: UCLA FILM AND TELEVISION ARCHIVE PER CONCESSIONE DI UNIVERSAL STUDIOS

La Paramount aveva commissionato a Eisenstein, che all'epoca si trovava a Hollywood, la realizzazione di una sceneggiatura tratta dall'omonimo romanzo di Theodore Dreiser del 1925. La sceneggiatura, come previsto da Eisenstein, venne rifiutata. Il progetto passò allora a Sternberg, che ottimizzò e riordinò gli elementi letterari del naturalismo, incentrando il proprio film sul richiamo erotico dell'ascesa di classe, sull'irresoluta vigliaccheria del protagonista (Phillips Holmes) e sul bisogno di credere nell'amore della sua vittima (una Sylvia Sydney fatalmente vulnerabile). Entrambi gli attori sembrano realmente devastati dall'incertezza. Dreiser denunciò la Paramount per aver falsificato l'"adattamento" e perse la causa. La stupefacente fotografia di Sternberg e l'uso brillante delle ellissi conducono a una delle più insolite scene processuali della storia del cinema. Film ampiamente sottovalutato e poco conosciuto, diviene sempre più moderno a forza di vederlo. Esattamente l'opposto di quanto accade con la successiva versione di George Stevens, *A Place in the Sun* (*Un posto al sole*, 1951), con Montgomery Clift, Elizabeth Taylor e Shelley Winters.

Paramount commissioned Eisenstein, then in Hollywood, to write a script based on Theodore Dreiser's 1925 novel. It was rejected, as Eisenstein expected. The project then went to Sternberg, who streamlined and rearranged the elements of literary naturalism, centering his film on the erotic lure of class rise and the irresolute cowardice of its hero (Phillips Holmes) and his victim's need to trust in love (a devastatingly vulnerable Sylvia Sydney). Both actors seem truly desperate with uncertainty. Dreiser sued Paramount for falsifying the "adaptation" and lost. Sternberg's stunning cinematography and brilliant use of ellipsis lead to one of the strangest trial scenes in the cinema. A vastly underrated, rarely-screened film, it becomes more modern with repeated viewings, the understated opposite of George Stevens' later version, A Place in the Sun*, with Montgomery Clift, Elizabeth Taylor and Shelley Winters.*

SHANGHAI EXPRESS

STATI UNITI, 1932 REGIA: JOSEF VON STERNBERG

■ T. IT.: SHANGHAI EXPRESS; SOG.: HARRY HERVEY; SCEN.: JULES FURTHMANN; F.: LEE GARMES; OP.: WARREN LYNCH, ROY CLARK; ASS. OP.: WARNER CRUZE, MILTON BRIDENBECKER; SU.: HARRY D. MILLS; INT.: MARLENE DIETRICH ("SHANGHAI LILY" MAGDALEN), CLIVE BROOK (CAPITANO DONALD "DOC" HARVEY), ANNA MAY WONG (HUI FEI), WARNER OLAND (HENRY CHANG), EUGENE PALLETTE (SAM SALT), LAWRENCE GRANT (SIG. CARMICHAEL), LOUISE CLOSSER HALE (SIG.RA HAGGERTY), GUSTAV VON SEYFFERTITZ (ERIC BAUM), EMILE CHAUTARD (MAGGIORE LENARD), [MADAME SOJIN]; PROD.: ADOLPH ZUKOR PER PARAMOUNT-PUBLIX CORP.; DISTR.: PARAMOUNT-PUBLIX CORP.; PRI. PRO.: 12 FEBBRAIO 1932 ■ 35MM. D.: 80' A 24 F/S (WESTERN ELECTRIC NOISELESS RECORDING). BN. VERSIONE INGLESE / ENGLISH VERSION ■ DA: UCLA FILM AND TELEVISION ARCHIVE PER CONCESSIONE DI UNIVERSAL STUDIOS

Dice Ado Kyrou: "Adagiata sul divano del vagone-salotto di *Shanghai Express*, Marlene scompare dietro l'immenso cappello di pizzo nero. La mano di un uomo glielo toglie con un gesto brusco e le labbra di Marlene si socchiudono. Quello fu il mio primo contatto cinematografico con la *donna*. In preda a un'angoscia indefinibile, trasportato all'improvviso al di là dello spettacolo che si svolgeva sullo schermo, sprofondai nella poltrona, convinto che la sala fosse vuota e che Clive Brook non esistesse, e iniziai un lungo dialogo avvincente con la meravigliosa avventuriera Shanghai Lily. Sternberg mi aveva fatto

Ado Kyrou: "Reclining on the divan in her drawing room/train compartment in Shanghai Express*, Marlene disappears behind her enormous black lace hat. In one bold move, a man's hand tears off her hat and Marlene's lips part. That was my first contact with the cinematic* woman*. Gripped by undefinable anguish, suddenly transported beyond the spectacle unfolding on the screen, I sank into my seat, convinced that the theater was empty, that Clive Brook didn't exist and that I was beginning a long, beautiful dialogue with the marvelous adventuress Shanghai Lily. Sternberg had directed the 9*

scoprire, da bambino di nove anni qual ero, l'unica vita assolutamente reale, quella dei sensi in cui ci conduce la donna". Anna May Wong è colta con altrettanta dignità della Dietrich e con una magia quasi equivalente. Il primo maestro di Sternberg, l'ex regista Emile Chautard, interpreta con eleganza la parte dell'ufficiale francese.

year old kid that I was into the only life that was absolutely real, the life of the senses into which the woman led us." Anna May Wong is captured with equal dignity and almost as much magic as Dietrich. Sternberg's early mentor, former director Emile Chautard, plays the French officer with elegance.

BLONDE VENUS Stati Uniti, 1932 Regia: Josef von Sternberg

■ T. alt.: Velvet / Deep Night; T. it.: Venere bionda; Sog.: Jules Furthmann; Scen.: Jules Furthmann, S.K. Lauren; F.: Bert Glennon; Op.: William Rand, Benny Mayer; Ass. op.: Lucien Ballard, Neal Beckner, Paul Ivano; Su.: Harry D. English; Mu.: Ralph Rainger, Sam Coslow, Leo Robin; Int.: Marlene Dietrich (Helen Faraday o Helen Jones), Herbert Marshall (Edward Faraday), Cary Grant (Nick Townsend), Dickie Moore (Johnny Faraday), Gene Morgan (Ben Smith), Rita La Roy ("Taxi Belle" Hooper), Robert Emmett O'Connor ("Dan" O'Connor), Sidney Toler (Detective Wilson), Morgan Wallace (Dottor Pierce), Hattie McDaniel (Cora, governante di Helen), Francis Sayles (Charlie Blaine), Evelyn Preer (Iola), Clifford Dempsey (il giudice nel locale notturno), Davison Clark (il barista), Bessie Lyle (Grace), Brady Kline (l'ufficiale di New Orleans), Dewey Robinson (il proprietario greco), Mildred Washington (la ragazza nera), Gertrude Short (la receptionist), Harold Berquist (il ragazzone), Al Bridge (il buttafuori), Marcelle Corday (la cameriera), Mary Gordon (l'affittacamere), Eric Alden (una guardia), Cecil Cunningham (il proprietario del cabaret), Sterling Holloway (Joe), Ferdinand Schumann-Heink, Robert Graves, Jerry Tucker, James Kilgannon, Charles Morton; Prod.: Josef von Sternberg per Paramount-Publix Corp.; Distr.: Paramount-Publix Corp.; Pri. pro.: 16 settembre 1932 ■ 35mm. D.: 90' a 24 f/s (Western Electric Noiseless Recording). Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive per concessione di Universal Studios

Sternberg unisce in modo brillante concezione visiva e sonora, dirigendo i propri attori attraverso cambiamenti estremi di ambientazione. Questo senso cinematografico della composizione contribuisce a sviare l'attenzione da una storia che sfida la moralità, quella di una donna che salva il marito che ama vendendosi a un uomo di cui pure si innamora, senza mai negare di amare entrambi. È la storia di una "donna innamorata", di una madre-coraggio in fuga, perché la Dietrich deve fuggire per impedire al marito vendicativo di portarle via il figlio. Al tempo stesso è anche essenzialmente la storia di un'ascesa sociale, quella che per pura forza di volontà riporta Helen Faraday dalle ceneri del successo alla fama internazionale – con il suo nome che illumina il cielo di Parigi – e offre un motivo per ritrovare la Dietrich, con i suoi magnifici costumi, che si esibisce per noi ancora una volta. Il suo politicamente scorretto *Hot Voodoo* è indimenticabile. In quanti modi Sternberg riesce a mutare l'atmosfera del film, spostandosi avanti e indietro tra l'Europa e l'America, arrivando perfino nel profondo Sud, e nello stesso tempo a ritrarre un sex symbol il cui vero amore, che le ha spezzato il cuore, è quello per il figlioletto?

Sternberg combines brilliant visual and sound design, orchestrating his actors through extreme changes in milieu. This cinematic design sense helps deflect attention from the morality-defying story of a woman who saves the husband she loves by selling herself to a man she falls in love with too, never denying that she loves both of them. At once a "fallen woman" story of mother-love-on-the-run, because Dietrich has to flee to keep her child from being taken away from her by her vindictive husband, it is also a quintessentially rags-to-riches story, Helen Faraday's rise out of pure willpower from ashes to international stardom – her name lights up the Paris skies – and a reason to find Dietrich in magnificent costumes as she performs for us again. No one could forget her politically incorrect Hot Voodoo *number. How many ways could Sternberg switch types of story, zigzag back and forth between Europe and America, even moving into the deep South, and portray a sex symbol whose most important love, and heartbreak, is a little boy?*

THE SCARLET EMPRESS Stati Uniti, 1934 Regia: Josef von Sternberg

■ T. it.: L'imperatrice Caterina; Sog.: dal diario di Caterina II; Scen.: Manuel Komroff, Eleanor McGeary; F.: Bert Glennon; Mo.: Sam Winston; Su.: Harry Mills; Mu.: John M. Leipold, W. Frank Harling dai movimenti della "Quarta Sinfonia (Marcia Slava)" e dell'"Ouverture 1812" di Pjotr Ilich Chaikovsky, del "Rondò Capriccioso" e di "Sogno di una notte di mezza estate" di Felix Mendelssohn e della "Valchiria" di Richard Wagner; Int.: Marlene Dietrich (Sophia Frederica / Caterina II), John Lodge (Conte Alexei), Sam Jaffe (Granduca Peter), Louise Dresser (Imperatrice Elisabetta), C. Aubrey Smith (Principe Augusto), Gavin Gordon (Gregory Orloff), Olive Tell (Principessa Giovanna), Ruthelma Stevens (Contessa Elisabetta), Davison Clark (Arcivescovo Simeon Tevedovsky), Erville Alderson (Cancelliere Bestucheff), Phillip Sleeman (Conte Lestocq), Marie Wells (Marie Tshoglokof), Hans von Twardowski (Ivan Shuvolov), Gerald Fielding (Tenente Dmitri), Maria Sieber (Catherine da bambina), Jameson Thomas (Tenente Ovtsyn), Edward Van Sloan (Sig. Wagner), Jane Darwell (Sig.na Cardell), Harry Woods (il dottore), John Davidson (Marchese de la Chetardie), Kent Taylor (Paul), Richard Alexander (Conte von Breummer), Hal Boyer (un lacchè), Eric Alden (una guardia), James Burke, Belle Stoddard Johnstone, Nadine Beresford, Eunice Moore, Petra McAllister, Blanche Rose, James Marcus, Thomas C. Blythe, Clyde David, Julanne Johnston, Elinor Fair, Bruce Warren, George Davis, Agnes Steele, Barbara Sabichi, Katherine Sabichi, May Foster, Minnie Steele, Dina Smirnova, Anna Duncan, Patricia Patrick, Elaine St. Maur; Prod.: Adolph Zukor, Josef von Sternberg per Paramount Productions, Inc.; Distr.: Paramount Productions, Inc.; Pri. pro.: 15 settembre 1934 ■ 35mm. D.: 100' a 24 f/s (Western Electric Noiseless Recording). Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive per concessione di Universal Studios

Se probabilmente è vero che Caterina la Grande (Dietrich) diviene sempre più disumana, incapace di amare e sadomasochista a mano a mano che conquista il potere politico, e se oggi il ciclo Dietrich di Sternberg viene spesso riassunto nei termini della perversione dell'amore che si trasforma in feticismo e sadomasochismo, tali sintesi non rendono giustizia a questi film. Dice Sternberg: "Avevo completamente sottomesso il mio uccello del paradiso alla mia particolare tendenza a dimostrare che un film può benissimo essere un mezzo artistico... Quel film era un inesorabile viaggio nello stile che, dato per scontato in qualsiasi opera d'arte, è considerato imperdonabile al cinema. L'affresco della Russia di Caterina la Grande era rievocato in tutto il suo splendore, anche se si trattava di una ri-creazione e non di una riproduzione. Era la storia dell'ascesa di una giovane e ingenua principessa che diviene una beffarda e spietata imperatrice". Sternberg si serve pienamente dei mezzi della Paramount per la sua avventura più audace, in cui architetture e forme plastiche divengono parte integrante dell'intreccio ed elementi con cui gli attori si trovano a interagire, sfoggiando costumi ancora più favolosi. Si tratta di un'impresa straordinaria anche dal punto di vista della concezione fotografica e sonora. (Sternberg scrisse appositamente una composizione per violino e afferma di aver diretto la Los Angeles Symphony Orchestra nell'esecuzione delle musiche di accompagnamento!) Che *Ivan il Terribile* di Eisenstein fosse in qualche modo una risposta barocca a Sternberg?

While it may be true that Catherine the Great (Dietrich) becomes increasingly dehumanized, loveless and sadomasochistic as she wins political power, and while these days Sternberg's Dietrich cycle is often summed up as the perversion of love into fetishism and sadomasochism, summaries can never do justice to such films. Sternberg: "I completely subjugated my bird of paradise to my peculiar tendency to prove that a film might well be an art medium... The film was a relentless excursion into style, which, taken for granted in any work of art, is considered to be unpardonable in this medium. The tapestry of the Russia of Catherine the Great was evoked in all its grandeur, though it was a re-creation and not a replica, the story of the rise of a guileless young princess to a mocking and ruthless empress." Sternberg makes full use of Paramount's resources in his boldest adventure in making architecture and sculptural forms an integral part of his intrigue, which his actors must interact with, dressed in ever more fabulous costumes, a supreme achievement of lighting and sound design. (Sternberg wrote a violin composition for it, and says that he directed the Los Angeles Symphony orchestra for the background music!) Could Eisenstein's Ivan the Terrible *have been, in some sense, his own baroque reply to Sternberg?*

THE DEVIL IS A WOMAN Stati Uniti, 1935 Regia: Josef von Sternberg

■ T. alt.: Carnival in Spain / Caprice Espagnol; T. it.: Capriccio spagnolo; Ass. r.: Richard Harlan, Neil Wheeler; Sog.: dal racconto "La femme et le pantin" di Pierre Louÿs (1898) e dal racconto omonimo di Pierre Louÿs e Pierre Frondaie (1910); Adatt.: John Dos Passos, S.K. Winston; F.: Joseph von Sternberg, Lucien Ballard; Mo.: Sam Winston; Scgf.: Hans Dreier; Co.: A.E. Freudemann, Henry West; Co. per Marlene Dietrich: Travis Banton; Su.: Harry D. Mills; Mu.: Leo Robin, Ralph Rainger, Andrea Setaro, brani tratti da "Capriccio spagnolo" di Nikolaj Rimskj-Korsakov e da melodie spagnole; Segr. ed.: Evelyn Earle; Int.: Marlene Dietrich (Concha Perez), Lionel Atwill (Don Pasqual), Edward Everett Horton (Don Paquito), Alison Skipworth (Señora Perez), Cesar Romero (Antonio Galvan), Don Alvarado (Morenito), Tempe Piggott (Tuerta), Paco Moreno (Segretario), Morgan Wallace (Dottor Mendez), Jill Dennett (Maria), Lawrence Grant (direttore), Luisa Espinal (ballerina zingara), Hank Mann (capotreno bloccato dalla neve), Donald Reed (Miguelito), Eddie Borden (un ubriaco); Prod.: Adolph Zukor, Joseph von Sternberg per Paramount Productions, Inc.; Distr.: Paramount Productions, Inc.; Pri. pro.: 15 marzo 1935 ■ 35mm. D.: 80' a 24 f/s (Western Electric Noiseless Recording). Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive per concessione di Universal Studios

La Paramount diede un nuovo titolo all'ultimo dei sette film di Sternberg con la Dietrich, che originariamente doveva essere *Caprice Espagnol*. Sternberg ne curò personalmente la fotografia, assistito da Lucien Ballard. Dice Ado Kyrou: "Marlene è ancora più terrificante in *The Devil Is a Woman* (tratto da Pierre Louÿs). È un inno alla *femme fatale*. Concha vive in una Spagna del XIX secolo in cui riconosciamo tutti gli elementi ossessivi di Sternberg. Il suo scopo è amare, approfittare della propria bellezza per 'avere' ogni uomo che desidera. In questo mondo ideale, onirico, la donna, immoralmente attraente, fa scomparire qualsiasi sentimento estraneo all'amore. Crudele, sdegnosa, cambia amante con la stessa facilità con cui cambia abito. Il feroce romanticismo di questo film senza trama, ma ricco di numerosi flashback, rende *The Devil Is a Woman* l'opera più perfetta di Sternberg. Illuminazione, movimenti e angolazioni della macchina da presa, inquadrature, montaggio, una recitazione volutamente antirealistica – tutto concorre all'espressione estrema del potere erotico della donna". Del film, proibito in Spagna, è stato realizzato un remake nel 1959, *La femme et le pantin*, diretto da Julien Duvivier e interpretato da Brigitte Bardot.

Paramount renamed the last of Sternberg's seven films with Dietrich, originally titled Caprice Espagnol. *Sternberg photographed it himself, assisted by Lucien Ballard. Ado Kyrou: "Marlene is even more terrifying in* The Devil Is a Woman *(based on Pierre Louÿs). It is a hymn to the femme fatale. Concha lives in a Spain of the 19th century in which we recognize all of Sternberg's obsessional elements. Her aim is love, to profit from her beauty to "have" every man she wants. In this ideal world, oneiric, the woman, outrageously attractive, makes every feeling disappear that is foreign to love. Cruel, disdainful, she changes lovers as often as dresses. The fierce romanticism of this film with no story but multiple flashbacks makes* The Devil Is a Woman *Sternberg's most perfect work. Everything – lighting, camera movements and angles, découpage, editing, deliberately anti-realistic acting – are aligned in the desperate expression of the erotic power of the woman." Sternberg's film was banned in Spain; the story was remade by Duvivier with Brigitte Bardot as* La femme et le pantin.

THE TOWN Stati Uniti, 1943 Regia: Josef von Sternberg

■ 4° episodio della serie The American Scene; Prod.: Joseph Krumgold per Department of State Series: Motion Picture Documentation of the Activities of the Department of State, U.S. Foreign Policy, and U.S. Foreign Relations ■ 35mm. D.: 12'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: MoMA Musem of Modern Art

Sternberg realizzò *The Town* per la serie *American Scene* prodotta dal Ministero degli Esteri degli Stati Uniti e ideata per illustrare la vita e le libertà degli americani. Il suo contributo lo portò nel Midwest – a Madison, in Indiana. Secondo i documenti ufficiali, questo grazioso documentario comprende "caratteristiche naturali e architettoniche che ricordano paesaggi stranieri", senza dimenticare la predilezione di Sternberg per le biblioteche e il cinema. Dice Andrew Sarris: "In tutto il film non c'è un solo fotogramma fuori posto, un passaggio goffo o un movimento superfluo. Il senso della composizione e della continuità di Sternberg è bellissimo da vedere. *The Town* è in definitiva un intenso contatto con la realtà da parte del regista".

Sternberg's made The Town *for U.S. State Department's "American Scene" series, which was designed to show the life and liberties of typical Americans. His contribution took him to the mid-west – Madison, Indiana. According to the official records, this graceful documentary includes "natural and architectural features that resemble foreign scenes," without neglecting Sternberg's love of libraries and the cinema. Andrew Sarris: "There is not an ugly frame or an awkward cut or an unnecessary movement in the entire film. Sternberg's sense of composition and continuity is beautiful to behold.* The Town *is ultimately the director's most sustained exposure to reality."*

DOSSIER 1

THE CASE OF LENA SMITH Stati Uniti, 1929 Regia: Josef von Sternberg

■ T. it: Lena Smith - Romanzo d'amore / Il calvario di Lena Smith; Sog.: Samuel Ornitz; Scen.: Jules Furthman; F.: Harold Rosson; Scgf.: Hans Dreier; Mo.: Helen Lewis; Did.: Julian Johnson; Int.: Esther Ralston (Lena Smith), James Hall (Franz Hofrat), Gustav von Seyffertitz (Herr Hofrat), Fred Kohler (Stefan), Betty Aho (sorella di Stefan), Lawrence Grant (commissario), Emily Fitzroy (Frau Hofrat), Alex Woloshin (il custode), Ann Brody (moglie del custode), Lola Lane, Kay Deslys (Poldi), Warner Klinger (Franz all'età di diciotto anni), Wally Albright Jr. (Franz all'età di tre anni); Prod.: Famous-Players-Lasky, Paramount; Pri. pro.: 19 gennaio 1929 ■ 35mm [frammento]. L. or.: 2204 m. L.: 106 m. D.: 5' a 20 f/s. Bn ■ Da: Theatre Museum Waseda University

Di *The Case of Lena Smith* per ora è stato recuperato soltanto un frammento di cinque minuti, che però fa parte di una scena chiave del film, ambientata nel celebre parco dei divertimenti di Vienna, il Prater. Qui una ragazza di campagna (Esther Ralston) sta per essere sedotta e abbandonata da un giovane ufficiale (James Hall), aiutato dalla seduttiva evocazione creata da Sternberg del Prater come luogo lontano dal mondo. Le immagini si dissolvono l'una nell'altra, ispirate dai ricordi del regista che vi si rifugiava da bambino. La scoperta di questo frammento si deve allo storico del cinema giapponese Hiroshi Komatsu.

Only this five-minute fragment has been recovered, so far, from The Case of Lena Smith*, but it is part of a key scene that takes place in Vienna's famous amusement park, the Prater. Here, a country girl (Esther Ralston) is about to be seduced and abandoned by a young officer (James Hall), helped by Sternberg's seductive evocation of the Prater as an other-worldly place. Images dissolve into one another, inspired by the director's memories of the Prater that was his refuge when he was a child. We owe this fragment to Japanese film historian Hiroshi Komatsu.*

THE WORLD OF JOSEF VON STERNBERG Gran Bretagna, 1967 Regia: Barrie Gavin

■ Scen., ricerche ed intervista: Kevin Brownlow; Op.: Mike Dodds; Voce: Robin Parkinson; Prod.: Barrie Gavin per BBC TV ■ DVD. D.: 30'. Versione inglese / English version

The World of Josef von Sternberg è una sorta di lezione, piuttosto che un'intervista. A Josef von Sternberg viene chiesto di realizzare una ripresa con una giovane donna negli Studi Isleworth alla periferia di Londra, insieme a un gruppo di assistenti inglesi che osservano entusiasti ogni suo movimento e tra i quali riconosciamo Kevin Brownlow.

The World of Josef von Sternberg *is a demonstration rather than an interview. Josef von Sternberg was asked to light a shot of a young woman in the Isleworth Studios outside London, with a small group of British assistants eagerly studying his every movement, Kevin Brownlow chief among them.*

"D'UN SILENCE L'AUTRE" - JOSEF VON STERNBERG

Francia, 1966 Regia: André S. Labarthe ■ Episodio della serie "Cinéastes de notre temps"; Ass. r.: Claude Ollier; Op.: Alain Levent, Josef von Sternberg; Mo.: Noël Burch; Su.: Jean-Louis Bottin ■ Beta. D.: 52'. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with French subtitles ■ Da: AMIP

Questa intervista con Sternberg, realizzata da André S. Labarthe (e a cura di Noël Burch) per la celebre serie *Cinéastes de notre temps*, fu girata a Parigi il 24 ottobre 1966. È una delle più belle rievocazioni della profonda personalità del regista e della sua concezione del cinema come forma d'arte, in cui egli ripercorre e valuta la propria carriera e in cui rivediamo scene di alcuni dei suoi film, soprattutto di *The Saga of Anatahan*.

This interview with Sternberg by André S. Labarthe (edited by Noël Burch) for the famed series Cinéastes de notre temps *was filmed in Paris on October 24, 1966. It is one of the finest evocations of the director's thoughtful personality, his philosophy of film as an art form, and his appraisal of his own career, intercut with clips from several of his films, especially* The Saga of Anatahan.

[JOSEF VON STERNBERG HOME MOVIES]

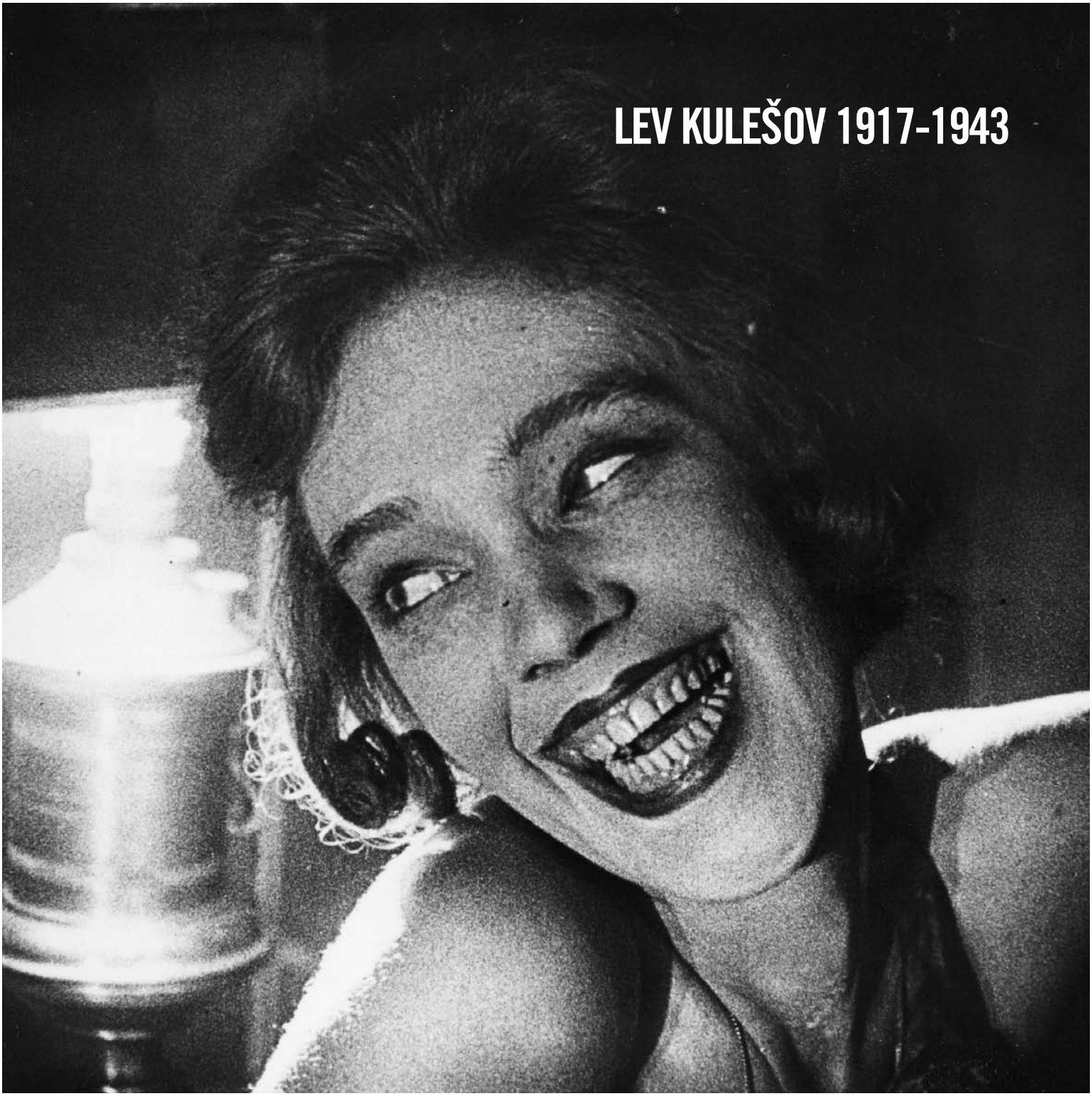
■ Beta. D.: 9'. Bn ■ Da: Deutsche Kinemathek

THE FASHION SIDE OF HOLLYWOOD

Stati Uniti, 1935 Regia: Josef von Sternberg ■ Voci: Kathleen Howard, Travis Banton; Mo.: Herbert Moulden; Co.: Gretchen Messer; Int.: Kathleen Howard, Travis Banton, Marlene Dietrich, Joan Bennett, Carole Lombard, George Raft, Claudette Colbert, Mae West; Prod.: William H. Pine per Paramount Pictures; Pri. pro.: primavera 1935 ■ 35mm. L.: 276 m. D.: 10'. Bn ■ Da: Deutsche Kinemathek

In questo film promozionale della Paramount il costumista Travis Banton (la leggenda in persona!) presenta le sue ultime creazioni di moda per i film della nuova stagione. Tra le modelle abbiamo Joan Bennett, Claudette Colbert, Kathleen Howard, Carole Lombard, George Raft, Mae West e naturalmente Marlene Dietrich, che indossa alcuni degli insoliti costumi creati per *The Devil Is a Woman* di Sternberg. Mikhail Romm utilizzò alcune scene scartate con Marlene Dietrich per il suo documentario *Obyknovennyy fashizm (Il fascismo ordinario)*.

In this Paramount special, designer Travis Banton (the legend himself!) introduces his latest fashions created for the new season's movies. Models include Joan Bennett, Claudette Colbert, Kathleen Howard, Carole Lombard, George Raft, Mae West and of course Marlene Dietrich, who shows several of the unusual costumes designed for Sternberg's The Devil Is a Woman. *Mikhail Romm used outtakes with Marlene Dietrich in his documentary film* Obyknovennyy fashizm *(*Ordinary Fascism).


LEV KULEŠOV 1917-1943

“FACEVAMO DEI FILM. LUI HA FATTO IL CINEMA.” LEV KULEŠOV 1917-1943

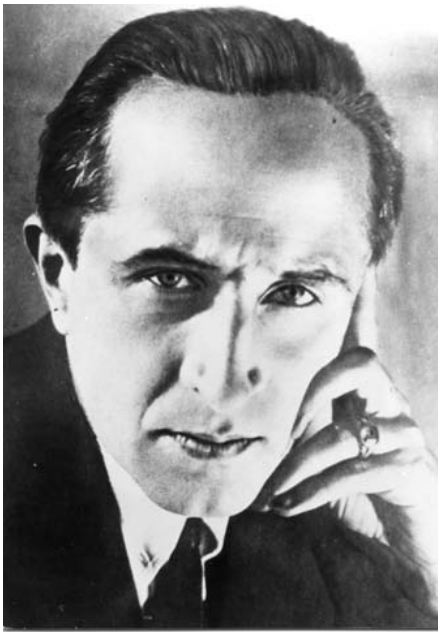
“WE MADE FILMS. HE MADE CINEMA.” LEV KULESHOV 1917-1943

A cura di Ekaterina Hohlova, Yuri Tsivian e Nikolaj Izvolov, con la collaborazione di Ana Olenina, Eugenia Gaglianone e Dunja Dogo.
Rassegna organizzata in occasione del sessantesimo anniversario del Gosfilmofond

Curated by Ekaterina Hohlova, Yuri Tsivian and Nikolaj Izvolov, with the collaboration of Ana Olenina, Eugenia Gaglianone and Dunja Dogo.
Programme organized for the sixtieth anniversary of Gosfilmofond

L’eredità artistica di Lev Kulešov (1899-1970) contribuisce alla fama duratura di questo regista e teorico, considerato una delle figure più leggendarie del cinema mondiale. La sua principale scoperta, nota come “effetto Kulešov”, è stata oggetto di numerosi studi ma di questo celebre esperimento di montaggio, di cui nei film non rimane traccia, quasi tutti gli esperti sembrano proporre interpretazioni diverse. Numerosi film di Kulešov risultano del tutto perduti (come *Il furto della vista*, del 1934), mentre altri sono sopravvissuti solo in parte (*Sul fronte rosso*, *Una vostra conoscente*, *L’allegro canarino*) o in versioni modificate (*Due Buldi Due*). Molti dei suoi progetti non sono mai stati realizzati o sono rimasti incompiuti (come *Dohunda*). Grazie a un vasto archivio, creato soprattutto attraverso gli sforzi di Aleksandra Hohlova, moglie di Kulešov e sua devota allieva, oggi siamo in grado di ricostruire alcuni anelli mancanti nella produzione di questo cineasta. E questo lavoro è destinato a creare ulteriori “miti” - poiché enigmi e quesiti costituiscono una parte importante del “discorso Kulešov”.

La retrospettiva che presentiamo offre una rara opportunità di vedere e valutare l’opera di Lev Kulešov, dal suo primo film come regista indipendente, *Il progetto dell’ingegnere Pright* (1918), all’ultimo, *Noi siamo degli Urali*, realizzato nel 1943, mostrandoci molti più aspetti del suo lavoro di quanti solitamente se ne prendano in considerazione. *Il re di Parigi* (1917) ci aiuterà a capire come mai un artista esordiente, all’età di 18 anni, venne



*The artistic legacy of Lev Kuleshov (1899-1970) contributes to the lasting reputation of this film director and theoretician as one of the most legendary figures of world cinema. His main discovery, known as “the Kuleshov effect,” has been the subject of many studies; nearly all scholars offer different versions of this famous editing experiment, because there is no film evidence of it left. A number of films by Kuleshov have perished altogether (*The Theft of Sight*, 1934), while others have survived only in part (*At the Red Front*; Your Acquaintance*; A Merry Canary*) or in an altered version (*Two-Buldi-Two*). Many of Kuleshov projects were never realized or were left unfinished (*Dohunda*). Thanks to a large archive collected mainly through the efforts of Aleksandra Hohlova, Kuleshov’s wife and dedicated follower, we are nowadays able to reconstruct some missing links in this filmmaker’s heritage. And this work is bound to generate more “myths” – puzzles and questions being an important part of the “Kuleshov discourse.”*

The present retrospective provides a rare opportunity to see and evaluate the art of Lev Kuleshov from his first independent work as a director, The Project of Engeneer Pright *(1918), to his last film* We Are from the Urals*, made in 1943. It shows Kuleshov in more aspects than we are used to think about him.* The King of Paris *(1917) will help to understand how it happened that a beginner artist, at the age of 18, was hired*

assunto come direttore artistico dal più grande studio cinematografico russo, meritando l'onore di lavorare con uno dei registi più importanti dell'epoca, Evgenij Bauer. *Sul fronte rosso* e *Quaranta cuori* illustreranno l'attività di Kulešov nella produzione di film di finzione su temi bellici legati al secondo conflitto mondiale e nei *kulturfilm* educativi. *Incidente sul vulcano*, *I Siberiani*, *Il giuramento di Timur, Giovani partigiani* e *Noi siamo degli Urali* ci faranno conoscere un periodo poco noto della carriera del cineasta, quando, dopo vari anni di inattività seguiti alla sua condanna pubblica come "formalista", si vide costretto ad accettare progetti commissionati dallo Stato. Infine la possibilità di vedere tutti insieme i film più importanti di Kulešov – *Le straordinarie avventure di Mr. West nel paese dei bolscevichi*, *Dura Lex* e *Il grande consolatore* – accanto a quelli meno conosciuti ci aiuterà a capire come venivano messi in pratica i suoi famosi principi teorici sul "linguaggio cinematografico" e come la vita, la politica e la storia si opposero ai suoi grandiosi progetti e al suo straordinario talento.

Visti tutti insieme, uno dopo l'altro, i film di Lev Kulešov ci fanno ripensare alla celebre dichiarazione scritta nel 1929 dai suoi ex allievi Vsevolod Pudovkin, Leonid Obolenskij e Vladimir Fogel': "Prima non avevamo il cinema, mentre adesso esiste. L'avvento del cinema è iniziato con Kulešov. Era indispensabile affrontare le questioni legate alla forma cinematografica affinché esso si sviluppasse e Kulešov si è assunto questo compito. Ha dovuto sopportare un attacco su tutti i fronti solo perché era un pioniere, perché tutti i suoi sforzi si concentravano verso un obiettivo concreto, perché non poteva abbandonare il cammino che aveva tracciato. Portava avanti il suo lavoro in un'atmosfera di incredibile incertezza. Per farsi strada in quella difficoltosa e interminabile palude di erbe infestanti ci voleva una lama ben affilata. Questo spiega l'ascetica e austera risolutezza di tutte le sue imprese. Kulešov è stato il primo cineasta a sollevare il problema di un alfabeto, così come per primo ha organizzato una materia ancora inarticolata iniziando a lavorare sulle sillabe, piuttosto che sulle parole. E questo costituisce il suo errore agli occhi di tutti i pensatori che amano l'indeterminatezza. Alcuni di noi, che un tempo hanno fatto parte del suo gruppo, ora vengono acclamati per aver "superato" il maestro. Si tratta di un'affermazione offensiva e superficiale. È sulle sue spalle che abbiamo attraversato la palude per arrivare in mare aperto. Noi facciamo i film, Kulešov ha fatto il cinema."

Ekaterina Hohlova

Avvertenza: nella traslitterazione delle parole russe è stata utilizzata la trascrizione internazionale. Rispetto alla cosiddetta traslitterazione scientifica d'uso in Italia vi è una sola differenza: ch diventa h. Nella pronuncia c' equivale al suono 'tz' di *zucchero,* h' al suono aspirato simile al tedesco *ich* (nella trasl. ingl. 'kh'), č' alla 'c' nella parola *cena* (nella trasl. ingl. 'ch'), š' alla 'sc' in *scena* (nella trasl.ingl. 'sh'), šč' alla 'sc' come in *sciare* (nella trasl. ing. 'shch'), z' alla 's' sonora di *rosa,* ž' alla 'j' francese di *jardin* (nella trasl. ingl. 'zh').

as chief production designer at Russia's largest film studio earning the honor to work with one of the most prominent directors of the time, Evgenij Bauer. At the Red Front *and* Forty Hearts *show Kuleshov's work in fictionalized war documentaries and educational* kulturfilm. An Incident in the Volcano*,* The Siberians, Timur's Oath*,* Young Partisans*, and* We Are from the Urals *reveal the little known period of the filmmaker's career, when after several years of unemployment that followed his public condemnation as a "formalist," he was forced to take up state-commissioned projects. Finally, viewing Kuleshov's most important films* – The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks*,* By the Law*, and* The Great Consoler – *close to each other and side by side with the less-known ones will help to see what form this director's famous theoretical "film language" tenets took in practice and how life, politics and history worked against his grand plans and his extraordinary talent.*

Seen all at once, one after another, the films of Lev Kuleshov bring to mind these famous lines, written in 1929 by his former students Vsevolod Pudovkin, Leonid Obolenskij, and Vladimir Fogel': "We had no cinema before – and now it exists. The rise of cinema began with Kuleshov. Dealing with the questions of cinematic form was what was needed to start it off, and Kuleshov took up this task. He had to bear an all-out attack just because he was a pioneer, because all of his efforts were directed toward a concrete goal, because he could not step off the path he had set. His work was conducted in the atmosphere of incredible vagueness. To work one's way through that sticky, endless entanglement of Sargasso weeds, one needed a sharp blade. This need explains the ascetic, austere purposefulness of all Kuleshov's undertakings. Kuleshov was the first filmmaker to raise the issue of the alphabet, as he first organized the inarticulate material and began working on syllables, rather than on words. This constitutes his fault in the eyes of all vagueness-loving thinkers. Some of us, who were once members of Kuleshov's team, are now hailed for having "outdone" our teacher. This is an outrageously shallow statement. It was on his shoulders that we passed through the Sargasso weeds onward to the open sea. We make films, Kuleshov made cinema."

Ekaterina Hohlova

Film credits source: Ekaterina Hohlova and Mačeret. et al., Sovetskie hudožestvennye fil'my: annotirovannyj katalog. *Vol. 1, Vol. 2., Vol. 3. Moskva, Iskusstvo, 1961. Translated to English by Ana Olenina.*

HYPERKINO

Il metodo HYPERKINO introduce un nuovo metodo formativo per le pubblicazioni cinematografiche con commento ipertestuale in formato digitale. L'idea di fornire un testo di indici, di trasformarlo in una rete di interrelazioni e di collegarlo ad altri testi risale alla tradizione filologica della cultura redazionale, ma può ugualmente essere applicata ad altri tipi di testo. Le note a piè di pagina fungevano già da prototipo di collegamento in ambiente ipertestuale. Il metodo HYPERKINO si basa sull'interazione tra critica testuale e tecnologie multimediali, unendo ai principi tradizionali di annotazione le tecnologie digitali e il loro linguaggio e applicando i principi del commento multimediale al mezzo lineare del film.
Nikolaj Izvolov

The HYPERKINO method introduces a new scholarly standard for film editions with hypermedial commentaries on digital formats. The idea of indexing a text, turning it into a network of interrelations and linking it with other texts, goes back to the philological tradition of editing scholarship but can be transposed to other types of texts as well. The footnote already served as a prototype of linking in hypertextual environments. The HYPERKINO method is based on this intertwining of textual criticism and hypermedia technologies. It connects the traditional principles of annotation with digital technologies and their mark up languages, applying hypermedia principles of commentary to the linear medium of film.
Nikolaj Izvolov

KOROL' PARIŽA Russia, 1917 Regia: Evgenij Bauer, Ol'ga Rahmanova

■ T. ing.: The King of Paris; Sog., Scen.: E. Bauer, O. Rahmanova dall'omonimo romanzo di Georges Ohnet's; F.: B. Zavelev; Scgf.: L. Kulešov; Int.: V. Svoboda (Roger, il "Re di Parigi"), N. Radin (Rascol Venkov), Emma Bauer (Duchessa de Dierstein), M. Stal'skij (lo scultore Jean Hiénard, suo figlio), L. Koreneva (Lucienne Maréchal), M. Boldyreva (Juliette), E. Južnaja, M. Kulikova; Prod.: A. Hanžonkov Joint-Stock Company; Pri. pro.: 6 dicembre 1917 ■ DVD. D.: 85'. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: HYPERKINO in collaborazione con Gosfilmofond

È l'ultimo film di Evgenij Bauer, terminato dai membri della sua équipe creativa dopo la sua morte. Questo film costituisce una pietra miliare negli inizi della carriera artistica di Kulešov. Collaborando con uno dei più importanti registi dell'epoca, Kulešov acquisisce capacità professionali nel campo della direzione artistica, compare in una piccola parte all'inizio del film e soprattutto impara a conoscere il montaggio. (N.I.)

This is the last film of Evgenij Bauer, finished by the members of his creative team after his death. The film is an important milestone in Kuleshov's early artistic career. Collaborating with one of the most prominent directors of the epoch, Kuleshov gained professional skills in production design, appeared in a minor part in the beginning of the film, and – most significantly – became familiar with film editing. (N.I.)

PROEKT INŽENERA PRAJTA Russia, 1918 Regia: Lev Kulešov

■ T. it: Il progetto dell'ingegner Pright; T. ing.: The Project of Engeneer Pright; Scen.: B. Kulešov; F.: M. Naletnyj; Scgf.: L. Kulešov; Int.: B. Kulešov, L. Polevoj, N. Gardi, E. Komarova, E. Kul'ganek; Prod.: A. Hanžonkov Joint-Stock Company ■ DVD. D.: 35'. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: HYPERKINO e Absolut Medien (Berlin)

È un film importante perché si tratta della prima esperienza di regia di Lev Kulešov – che sarebbe poi divenuto un maestro riconosciuto del cinema sovietico, un importante educatore e un instancabile sperimentatore. In questo film tutto appare insolito: la struttura narrativa, la brevità delle scene nel montaggio, l'ambiente in cui agiscono i personaggi, le scenografie minimaliste... Ma l'elemento più sorprendente di tutti è il ritmo

This film is important because it is the first directing experience of Lev Kuleshov – the man who would be known as a classic master of the Soviet cinema, an eminent educator, and a tireless experimenter. Everything appears unusual in this film: the structure of the narrative, the briefness of shots used to edit it, the environment in which the characters dwell, the minimalist sets... But the most striking element of all is the tempo of action,

dell'azione, incredibilmente veloce per l'epoca. Questo film apparentemente senza pretese si rivela in realtà un precursore di tutto il cinema sovietico di avanguardia degli anni '20. Le didascalie sono state ricostruite in base a un documento ritrovato nel 1979. (N.I.)

which is incredibly fast for its epoch. This apparently unassuming picture was in fact a forerunner of all Soviet cinema avant-garde of the 1920's. Intertitles have been reconstructed on the basis of a libretto found in 1979. (N.I.)

NA KRASNOM FRONTE Russia, 1920 Regia: Lev Kulešov

■ T. it.: Sul fronte rosso; T. ing.: At the Red Front; Scen.: L. Kulešov; F.: P. Ermolov; Int.: L. Obolenskij (il soldato dell'Armata Rossa), A. Rejh (la spia polacca), A. Hohlova, L. Kulešov (contadini polacchi); Prod.: Fotokino Sekcija; Pri. pro.: agosto 1920 ■ DVD. D.: 10'. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: HYPERKINO

Miscela di propaganda, finzione e documentario, il film venne girato in piena Guerra Civile, durante la campagna di Polonia, nell'estate del 1920. Si tratta del primo progetto del futuro "gruppo Kulešov", guidato da Leonid Obolenskij e Aleksandra Hohlova. Come al solito Kulešov vi compie esperimenti di montaggio: il film, che si componeva di due rulli per una lunghezza totale di 700 metri, conteneva 331 inquadrature. Purtroppo è andato perduto. La sua ricostruzione è avvenuta a partire da alcuni frammenti tuttora esistenti. (N.I.)

A mixture of agit-propaganda, fiction, and documentary, this film was shot in the real conditions of the Civil War, during the Polish campaign in the summer of 1920. It was the first project of the future "Kuleshov team," with Leonid Obolenskij and Aleksandra Hohlova playing the lead roles. As usual, Kuleshov was experimenting with montage – the film consisting of two reels with the total length of 700 m had 331 shots in it. Unfortunately, the work no longer exists. The reconstruction was accomplished on the basis of surviving frame enlargements. (N.I.)

DOHUNDA URSS, 1935 Regia: Lev Kulešov

■ Ass. r.: S. Skvorcov; Sog.: Tratto dall'omonimo romanzo di Sadriddin Aini; Scen.: O. Brik; F.: K. Kuznecov; Ass. f.: I. Baramykov; Scgf.: P. Galadžev; Int.: K. Jarmatov (Edgor), T. Rahmanova (Giul'nor), S. Svašenko (Sabir), S. Komarov (Azim-Shakh), R. Petrov (il capo maggiore o 'aqsaqual'); Prod.: G. Harlamov per Tadjikkino e Mežrabpomfil'm; Pri. pro.: il film non fu mai montato né distribuito / The film was neither edited nor released ■ DVD. D.: 63'. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: HYPERKINO

Progetto di ricostruzione realizzato nel 2006 da Nikolaj Izvolov a partire da materiali dall'archivio privato di Ekaterina Hohlova e dell'Archivio Statale Russo di Letteratura e Arte (RGALI). Musicato da Arsenij Troickij con melodie tradizionali dall'Iran, Tajikistan e Uzbekistan e prodotto da Arnol'd Giskin per la Federal Agency for Culture and Cinematography e Netski Film Studio.
Adattamento del romanzo dello scrittore tagiko Sadriddin Aini, *Dohunda* avrebbe dovuto essere distribuito nel 1936 e diventare il primo lungometraggio sonoro realizzato in Asia Centrale. Il film, tuttavia, non venne mai terminato. La sua versione ricostruita si basa sulla sceneggiatura di Lev Kulešov, contenente accurate descrizioni che egli stesso immaginava. I suoi schizzi realizzati a partire da fotografie sono unici e originali. (N.I.)

Reconstruction project carried out in 2006 by Nikolaj Izvolov from materials held by Ekaterina Hohlova's private archive and from the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Sound edition by Arsenij Troickij with folk melodies of Iran, Tajikistan, and Uzbekistan. Produced by Arnol'd Giskin for Federal Agency for Culture and Cinematography and Netski Film Studio.
An adaptation of a novel by the Tajik writer Sadriddin Aini, Kuleshov's Dohunda *was meant to be released in 1936 and become the first feature-length sound film made in Central Asia. However, the film was never finished. The reconstructed version is based on the continuity script by Lev Kuleshov – an elaborate draft for the film he envisaged. His drawings made after photographs are original and unique. (N.I.)*

ESPERIMENTI DI MONTAGGIO / *KULESHOV'S EXPERIMENTS IN EDITING*

"Oggi gli esperimenti sono decisivi per il cinema. Ne costituiscono la parte più sostanziale e preziosa. Per un vero cineasta, l'esperimento è più importante del pane", scriveva Kulešov in un suo articolo nel 1922. Un anno prima, nel marzo 1921, egli era riuscito a procurarsi soltanto 90 metri di pellicola vergine (di cui all'epoca c'era grande richiesta) e, insieme agli studenti del suo gruppo di lavoro, ne aveva ricavato quattro esperimenti di montaggio: *Danza composita*, *Uomo composito*, *Superficie terrestre composita* e *Il movimento dell'occhio del giocatore*. Quest'ultimo, al contrario dei primi tre, è giunto integro fino a noi e verrà mostrato in questa retrospettiva. (E.H.)

"Experiments are crucial for cinema today. They are its most substantial and valuable part. For a true filmmaker, an experiment is more important than bread," wrote Kuleshov in one of his articles in 1922. One year before this, in March 1921, Kuleshov obtained only 90 meters of unexposed film (raw stock was in great demand at the time) and – together with students of his workshop – recorded four editing experiments: Composite Dance, Composite Man, Composite Land Surface, The Player's Eye Movement. *The latter experiment, unlike the first three, has survived in full and will be shown in the retrospective. (E.H.)*

PROEKT INŽENERA PRAJTA Russia, 1918 Regia: Lev Kulešov

■ T. it: Il progetto dell'ingegner Pright; T. ing.: The Project of Engeneer Pright; Scen.: B. Kulešov; F.: M. Naletnyj; Scgf.: L. Kulešov; Int.: B. Kulešov, L. Polevoj, N. Gardi, E. Komarova, E. Kul'ganek; Prod.: A. Hanžonkov Joint-Stock Company ■ 35mm. L.: 454 m. D.: 24' a 16 f/s. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

---

NEOBYČAJNYE PRIKLJUČENIJA MISTERA VESTA V STRANE BOL'ŠEVIKOV

URSS, 1924 Regia: Lev Kulešov

■ T. it.: Le straordinarie avventure di Mr. West nel paese dei bolscevichi; T. ing.: The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks; Ass. r.: Leo Mur; Scen.: N. Aseev; F.: A. Levickij; Scgf.: V. Pudovkin; Int.: P. Podobed (Sig. West), B. Barnet (Jeddy, il cowboy), A. Hohlova (la "contessa"), V. Pudovkin (Žban, il truffatore), S. Komarov (il malvivente con l'occhio bendato), L. Obolenskij, V. Lopatina (Elly, la donna americana), G. Harlampiev (Sen'ka Sviščˇ), P. Galadžev, S. Sletov, V. Latyševskij (malviventi), A. Gorčilin (un poliziotto), V. Fogel'; Prod.: Goskino; Pri. pro.: 27 aprile 1924 ■ 35mm. L.: 1572 m. D.: 77' a 18 f/s. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

Gli scopi del primo film realizzato dal "gruppo di lavoro Kulešov" secondo il regista erano i seguenti: "a) capire che aspetto avevano le nostre teorie sullo schermo; b) mettere alla prova le nostre capacità tecniche di produzione; c) realizzare un film che avesse successo commerciale". E in effetti *Mr. West* è la dimostrazione del principio essenziale di Kulešov per quanto riguarda la regia: l'organizzazione precisa di tutti gli elementi del film. Tale principio risulta evidente soprattutto nella meticolosa orchestrazione dell'insieme degli attori, ognuno dei quali possiede un proprio stile inimitabile. (E.H.)

The tasks of the first film made by the "Kuleshov workshop" were defined by the director as follows: "a) to find out how our theories look on screen; b) to test our technical productive capabilities; c) to create a successful box-office movie." Mr. West *effectively demonstrates Kuleshov's main principle in directing – a precise organization of all elements of the film. This principle is especially obvious in the meticulously orchestrated ensemble acting based on each of the players' inimitable individual manner. (E.H.)*

LUČ SMERTI

URSS, 1925 Regia: Lev Kulešov

■ T. it.: Il raggio della morte; T. ing.: The Ray of Death; Ass. r.: A. Hohlova, V. Pudovkin, S. Komarov, L. Obolenskij; Sog., Scen.: V. Pudovkin; F.: A. Levickij; Scgf.: V. Pudovkin, V. Rahal's; Int.: P. Podobed (Podobed, un ingegnere e inventore), V. Pudovkin (Padre Revo, fascista), S. Komarov (Tomas Lann, operaio e leader della rivolta), V. Fogel' (Fog, il fascista), A. Hohlova (la donna cecchino; Sorella Edith), S. Hohlov (Freddy, figlio di Edith), N. Stravinskaja, A. Gorčilin (Rapp, l'ingegnere elettrotecnico), A. Čekulaeva (sua moglie), L. Stravinskaja (šura, assistente dell'ingegnere Podobed), P. Galadžev (Ruller, proprietario della fabbrica / direttore del circo), V. Pil'ščikov (nipote di Ruller / capofabbrica), L. Obolenskij (Maggiore Hard, un leader fascista), F. Ivanov, A. Gromov, M. Doller, S. Sletov, A. Konstantinov, L. Kulešov; Prod.: Goskino; Pri. pro.: 16 aprile 1925 ■ 35mm. L.: 2189 m. D.: 119' a 16 f/s. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

Anche se per la debolezza della sua sceneggiatura questo film non si può certo definire riuscito, il suo interesse risiede nello stile dell'interpretazione, nei trucchi e soprattutto nelle scene di massa che, con l'eccezione di quelle di *Sciopero* di Ejzenštejn, erano rare nel cinema sovietico dell'epoca. I funzionari responsabili del cinema sovietico, che si aspettavano un film di propaganda politica, accusarono Kulešov di formalismo e di "distacco dalla realtà sovietica". (E.H.)

Though due to the weakness of the script, this film can hardly be called a success, its interest lies in the style of performances, tricks, and especially crowd scenes, which, apart from famous crowd scenes in Ejzenštejn's Strike, *was a rare thing to find in Soviet films of the time. The officials in charge of Soviet cinema, who had expected* The Ray of Death *to be more of a political propaganda movie, accused Kuleshov of formalism and "detachment from the Soviet reality." (E.H.)*

PO ZAKONU

URSS, 1926 Regia: Lev Kulešov

■ T. alt.: Troe; T. it.: In nome della legge - Dura lex; T. ing.: By the Law - Dura Lex; Ass. r.: B. Svešnikov; Sog.: dal racconto "The Unexpected" di Jack London; Scen.: V. Šklovskij; F.: K. Kuznecov; Scgf.: I. Mahlis; Int.: A. Hohlova (Edith), S. Komarov (Hans Nelson, suo marito), V. Fogel' (Michael Dennin, l'omicida), P. Podobed (Dutchy), P. Galadžev (Harkey); Prod.: Goskino; Pri. pro.: 3 dicembre 1926 ■ 35mm. L.: 1644 m. D.: 90' a 16 f/s. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

L'idea di questo film nacque in risposta alle campagne sovietiche per "l'economia delle risorse". Per ridurre i costi di produzione la sceneggiatura, tratta da un racconto di Jack London, prevedeva un numero ristretto di personaggi e riduceva l'azione a pochi esterni e a un unico set. Nonostante il suo risoluto minimalismo e la rappresentazione poco convincente dello Yukon (ricreato nei dintorni di Mosca all'inizio della primavera), la tragica grandezza di questo film parla da sé. Ed è proprio questo senso di sobrietà ciò che Kulešov desiderava trasmettere con il suo film. Alla sua uscita il film provocò discussioni e critiche che ebbero ripercussioni sulla sua carriera creativa durante gli anni '30. (E.H.)

The idea for this film was born in response to the all-Soviet campaign for "economizing resources." To cut production costs, the scenario based on Jack London's story envisaged a small number of characters and reduced the action to a few locations and a single set. Despite this purposeful minimalism and a somewhat unconvincing representation of Yukon (filmed in the early spring near Moscow) the tragic magnitude of this film speaks for itself, and it was precisely this sense of soberness that Kuleshov wanted his film to convey. Upon its release, the film caused controversy and criticism which would have repercussions in Kuleshov 's creative career in the 1930's. (E.H.)

VAŠA ZNAKOMAJA URSS, 1927 Regia: Lev Kulešov [Frammento]

■ T. alt.: Žurnalistka; T. it.: Una vostra conoscente - La giornalista ; T. ing.: Your Acquaintance; Scen.: A. Kurs; F.: K. Kuznecov; Scgf.: V. Rahal's, A. Rodčenko; Int.: A. Hohlova (Hohlova, la giornalista), P. Galadžev (il segretario), Iu. Vasil'čikov (Vasil'čikov, editore e capo del dipartimento di "Invenzione dai laboratori"), B. Ferdinandov (Petrovskij, capo del dipartimento di produzione alla Cast Iron Plant), A. Œkulaeva (sua moglie), A. Gromov (il tipografo); Prod.: Sovkino, Mosca; Pri. pro.: 25 ottobre 1927 ■ 35mm. L.: 358 m. D.: 17'. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

A giudicare dal frammento rimasto e dalla sceneggiatura, questo film doveva essere interessante e importante almeno quanto *Dura Lex*. È l'unico film di fiction di Kulešov degli anni '20 che affronta la realtà sovietica e il solo in cui Aleksandra Hohlova interpreta un personaggio moderno. Ad Aleksandr Rodčenko, uno dei principali artisti dell'avanguardia, venne affidata la direzione artistica ed è proprio il suo contributo che conferisce al film il vivace senso dell'epoca. (E.H.)

Judging by the surviving excerpt and the continuity script, this film was no less interesting and important than By the Law. *This is the only Kuleshov fictional film of the 1920's that deals with the Soviet reality and Aleksandra Hohlova's only part as a modern woman. Aleksandr Rodčenko, a major avant-garde artist, was in charge of production design, and it is his work that gives this film its vibrant sense of the epoch. (E.H.)*

VESELAJA KANAREJKA URSS, 1929 Regia: Lev Kulešov

■ T. it.: L'allegra canarina; T. ing.: A Merry Canary; Ass. r.: Iu. Vasil'čikov; Scen.: B. Gusman, A. Mariengof; F.: B. Francisson, P. Ermolov; Scgf.: S. Kozlovskij; Int.: G. Kravčenko (Brio), A. Fajt (Lugovec), A. Vojcik (sua moglie), S. Komarov (Brjanskij, bolscevico clandestino), Iu. Vasil'čikov (assistente del capo del controspionaggio), M. Doronin (capo del controspionaggio), V. Kočetov (soldato francese comunista), V. Pudovkin (l'illusionista), A. Ŏstjakov, N. Kopysov, A. Žutaev (operai); Prod.: Mežrabpomfil'm; Pri. pro.: 5 marzo 1929 ■ 35mm. L.: 1075 m. D.: 52' a 18 f/s. Versione russa con didascalie ucraine / Russian version with Ukranian intertitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

Uscito nell'anno della "grande svolta" politica ed economica della Russia sovietica – per usare l'espressione autocelebrativa di Stalin -, *L'allegro canarino* è uno di quei film che in seguito faranno affermare a Kulešov: "Non posso e non voglio lavorare su qualsiasi cosa mi capiti". Tuttavia persino questo film, per Kulešov così atipico nella scelta del soggetto – una storia d'amore tra un bolscevico clandestino e un'avvenente artista di café-chantant –, conferma la sua grande professionalità di regista. Il magistrale montaggio del film e l'uso ingegnoso del materiale di scena lo rendono un saggio perfetto per gli studenti di cinema, anche se non si può definire una vera opera d'arte. (E.H.)

Released in the year of "The Great Breakthrough" in Soviet politics and economy – to use Stalin's self-congratulatory term – A Merry Canary *is one of those films which made Kuleshov later on in his life say to himself: "I cannot and I do not want to work on just whatever comes around." However, even this film, which looks so un-Kuleshov in the choice of subject – a love story involving an underground bolshevik and a pretty café-chantant singer – shows Kuleshov as a true professional. The film's masterful editing and resourceful use of props makes it a perfect study aid for filmmaking students, even if it falls short of being a true work of art. (E.H.)*

DVA-BUL'DI-DVA URSS, 1929 Regia: Lev Kulešov, con la partecipazione di N. Agadžanova

■ T. it.: Due Buldi Due; T. ing.: Two-Buldi-Two; Ass. r.: V. Kočetov, B. Svešnikov; Scen.: O. Brik; F.: P. Ermolov, A. Šelenkov; Scgf.: V. Balljuzek, S. Kozlovskij; Int.: S. Komarov (Buldi, il padre), V. Kočetov (Buldi, il figlio), A. Sudakevič (Maya, una cavallerizza), A. Fajt (il colonnello), S. Sletov (un aiutante di campo), V. Coppi (direttore del circo), V. Trucci (un addestratore di animali del circo), M. Žarov (leader della Giunta rivoluzionaria), V. Mareckaja (segretaria), K. Jaročkin (capo del sindacato di un circo locale), A. Ŏstjakov (operaio specializzato), S. Poljakov (Vas'ka), M. Kol'cov (Filippenko), V. Ural'skij, A. Gromov; Prod.: Mežrabpomfil'm; Pri. pro.: 27 dicembre 1930 ■ 35mm. L.: 1863 m. D.: 90' a 18 f/s. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

Ripensando a questo film, Kulešov ricordava con affetto gli artisti del circo che vi avevano partecipato. E certamente gli amanti di quest'arte vi troveranno molti momenti spettacolari. Ma c'è ben altro, oltre al circo. Egli parte da una coinvolgente storia circense ambientata ai tempi della Guerra Civile e la trasforma nella tragedia di un artista costretto a occuparsi di politica contro la propria volontà. Qui la visione di Kulešov trova una brillante espressione nel protagonista del film, l'attore Sergej Komarov. (E.H.)

Recalling this work, Kuleshov warmly remembered the circus artists involved in the film. There is no doubt that circus aficionados will discover many spectacular moments here. There is more that the circus to it, however. Kuleshov took an engaging circus story set in the times of the Civil War and turned it into a tragedy of an artist forced into politics against his will. Kuleshov's vision found a brilliant embodiment in the lead actor Sergej Komarov. (E.H.)

SOROK SERDEC URSS, 1930 Regia: Lev Kulešov

■ T. it.: Quaranta cuori; T. ing.: Forty Hearts; Scen.: A. Andrievskij; F.: K. Kuznecov; Scgf.: V. Nikitčenko, I. Nikitčenko; Animazione: I. Ivanov-Vano; Prod.: Mežrabpomfil'm; Pri. pro.: 1930 ■ 35mm. D.: 49' a 20 f/s. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Gosfilmfond

Sorprendente, ingegnoso e inventivo, *Quaranta cuori* non è un tipico film di Kulešov. Non vi sono avventure straordinarie, non c'è nessun dramma e nessuno muore. *Quaranta cuori* è un cosiddetto film *politprosvet* (politico-educativo). Genere effimero, il *politprosvet* regnò sovrano dal dicembre 1929, quando il governo sovietico decretò che l'istruzione doveva essere la missione principale del cinema, all'aprile 1932, quando si decise di porre il cinema al servizio dello svago e del divertimento. L'argomento del film affidato a Kulešov è l'uso degli strumenti per produrre energia da parte dell'uomo – dai cavalli e dai mulini a vento fino al motore e all'elettricità, il tutto descritto in una prospettiva storico-materialista. Il film termina con la visione singolarmente emblematica del futuro trionfo del Comunismo. I sovietici stavano alla larga dai film *politprosvet*, ma voi pensateci due volte prima di fare altrettanto, o vi perderete un'ora di cinema di qualità, di ottima fotografia e i raffinati inserti animati di Ivanov-Vano. (Y.T.)

Astonishing, clever and inventive, Forty Hearts *is not your typical Kuleshov movie – it offers no extraordinary adventures, there is no drama and nobody is hung.* Forty Hearts *is what was called a* politprosvet *(political-educational) picture. King for a day, the* politprosvet *genre reigned supreme between December 1929 when the Soviet Government decreed education to be Soviet cinema's principal mission till April 1932 when it was decided to put cinema in the service of recreation and entertainment. The picture Kuleshov was entrusted with was on the human use of tools – from horses and windmills to engines and electricity, all this viewed in the historical-materialist perspective. The film ends with strikingly emblematic visions of the future triumph of Communism. Soviet people used to stay away from* politprosvet *films – think twice before you follow suit or you'll miss an hour of Kuleshov-quality filmmaking, excellent camera work and Ivanov-Vano's exquisite animation inserts. (Y.T.)*

SAŠA URSS, 1930 Regia: Aleksandra Hohlova

■ Ass. r.: A. Fajt; Scen.: O. Leonidov, L. Kulešov, A. Hohlova; F.: N. Naumov-Straž; Scgf.: V. Pokrovskij; Int.: M. Sapožnikova (Saša), P. Il'in (Dimitrii Kotov, suo marito), A. Fajt (Pepel'njak, poliziotto), P. Galadžev (Ivan Semenovič), D. Vvedenskij (Smirenin, il contadino ricco), L. Semenova (artista del locale notturno); Prod.: Belgoskino; Pri. pro.: 2 giugno 1930 ■ 35mm. D.: 40' a 24 f/s. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Il titolo del film, *Saša*, è il diminutivo russo di "Aleksandra" e viene da chiedersi se è proprio un caso che Aleksandra Hohlova, che diresse il film, abbia chiamato la protagonista col proprio nome. Allieva e moglie di Kulešov, oltre che interprete di alcuni dei suoi migliori film, la Hohlova era tanto apprezzata da critici e cineasti (Ejzenštejn e Šklovskij avevano perfino pubblicato un opuscolo intitolato *Hohlova*), quanto maltrattata da produttori e dirigenti degli studi, il cui istinto maschi-

This film's title, Saša*, is a Russian pet name for "Aleksandra," and one wonders if it was entirely by chance that Aleksandra Hohlova who directed the film named its heroine after herself. Kuleshov's student and wife, also the star of some of his best films, Hohlova was as admired among critics and filmmakers (Ejzenštejn and Šklovskij even published a booklet called* Hohlova*) as she was mistreated by producers and studio bosses whose male instincts prompted them*

le suggeriva loro che bellezze più convenzionali e talenti meno eccentrici avrebbero assicurato maggiori incassi. L'unico lungometraggio da lei diretto – la triste storia di una ragazza di campagna che deve duramente farsi strada in una città dominata dagli uomini – ce la mostra come uno di quei proverbiali allievi che tentano di superare il loro venerato maestro. È una semplice, appassionata e realistica storia criminale, con numerose scene in perfetto stile Kulešov, che rappresenta certamente una scoperta per gli amanti del cinema al femminile. Un'avvertenza per chi ama risolvere gli enigmi e per chi non può fare a meno del lieto fine: l'ultimo rullo del film (il sesto) è mancante. (Y.T.)

that more conventional beauties and less eccentric talents might attract more money to the box office. The only feature Hohlova directed – a sad story about a peasant girl's hard way up in the male town – shows her as one of those proverbial students who had it in them to outdo their revered teacher. A simple, compassionate, realist crime story with a number of Kuleshov perfect shot compositions, and a sure discovery for those interested in women in film. Crime solvers and happy ending lovers, beware: the film's last reel (reel six) is missing. (Y.T.)

GORIZONT URSS, 1932 Regia: Lev Kulešov

■ Ass. r.: A. Hohlova; Scen.: G. Munblit, V. Šklovskij, L. Kulešov; F.: K. Kuznecov; Mo.: K. Skomorovskaja, K. Blinova; Scgf.: S. Kozlovskij, D. Čereks, P. Portone; Mu.: D. Blok; Su.: L. Obolenskij, V. Gladkij, N. Ozornov; Labo.: K. Burmistrov, N. Komarov; Int.: N. Batalov (Gorizont), E. Kuz'mina (Rosie), M. Doronin (Zio di Gorizont), M. Doller (Smith), D. Kara-Dmitriev (l'orologiaio), P. Podobed (Dan), I. Bobrov (il sovrintendente), K. Hohlov (il produttore), A. Gorčilin (Monja), D. Zol'c (Clark), P. Galadžev (il rabbino), E. Šeremet'eva (la ragazza), N. Gladkov (il monello), D. Dmitriadi (Giuseppe), N. Akimov (partigiano), S. Komarov (sottufficiale); Prod.: F. Akimov, N. Alekseev, S. Skvorcov, A. Kapustjanskij, A. Torre per Mežrabpomfil'm; Pri. pro.: 30 gennaio 1933 ■ 35mm. L.: 2782 m. D.: 102' a 24 f/s. Versione russa / Russian version ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

Gorizont è il primo film sonoro di Kulešov. Fra l'altro è anche il primo film in cui i ruoli dei protagonisti sono interpretati da attori esterni (Nikolaj Batalov ed Elena Kuz'mina) e non dagli studenti della sua scuola. Nonostante i dialoghi brillanti scritti da Viktor Šklovskij, la trama del film è troppo dispersiva e non riesce a conservare un senso di unità. Si tratta di un altro film sulla Guerra Civile in Russia, in cui l'azione si sposta negli Stati Uniti per seguire le vicende di un emigrato ebreo. Kulešov sembra più interessato a sperimentare le possibilità espressive del cinema sonoro che a portare a termine l'incarico affidatogli dal Mežrabpomfil'm Studio, cioè quello di realizzare un film politico su un "problema internazionale" di attualità. (E.H.)

Gorizont *is Kuleshov first sound film. Incidentally, this is also the first film, in which the leading roles were played by invited actors (Nikolaj Batalov and Elena Kuz'mina), rather than the students of Kuleshov's school. Despite the brilliant dialogues written by Viktor Šklovskij, the film's story tries to cover too much for it to have a sense of unity. Now it is yet another Kuleshov's film about the Civil War in Russia – then its action shifts to the United States and is about Jewish émigrés from Russia. Kuleshov appears to have been more interested in exploring expressive possibilities of sound in cinema, than in pursuing the Mežrabpomfil'm Studio commission to make a political film on a topical "international issue." (E.H.)*

VELIKIJ UTEŠITEL' URSS, 1933 Regia: Lev Kulešov

■ T. ing.: The Great Consoler; Ass. r.: A. Hohlova; Sog.: Tratto dalla biografia e due romanzi da O. Henry (Bill Porter); Scen.: A. Kurs, L. Kulešov; F.: K. Kuznecov; Ass. f.: A. Kapustjanskij; Scgf.: L. Kulešov; Ass. scgf.: G. Rožalin; Su.: L. Obolenskij; Ass. su.: N. Ozomov, Iu. Miller; Mu.: Z. Fel'dman; Int.: K. Hohlov (Bill Porter), I. Novosel'cev (Jim Valentine), V. Kovrigin (direttore della prigione), A. Fajt (Ben Price, investigatore), D. Vvedenskij (primo carceriere), V. Rodd (il prigionero nero), O. Raevskaja (madre di Valentine), S. Sletov (secondo carceriere), A. Hohlova (Dulcie), G. Kravčenko (Annabel), P. Galadžev (il banchiere Adams; un giornalista), V. Lopatina (Sadie), M. Doronin (il locandiere), A. Gorčilin (un prigioniero); Prod.: I. Gorčilin, S. Skvorcov, Martynova, N. Jakovlev per Mežrabpomfil'm; Pri. pro.: 17 novembre 1933 ■ 35mm. L.: 2612 m. D.: 95' a 24 f/s. Versione russa / Russian version ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

Il grande consolatore è il film più complesso e significativo di tutta la carriera di Kulešov, poiché fa riferimento agli avvenimenti della sua vita e riflette sul problema della creatività individuale nella società contemporanea. Ambientato negli Stati Uniti e vagamente ispirato a due racconti brevi di O. Henry, oltre che ad aneddoti e leggende riguardanti la vita dello scrittore, *Il grande consolatore* è l'unico film del cinema sovietico dell'epoca che ha il coraggio di accennare alla questione della missione sociale dell'artista e della sua libertà creativa. Composto da sequenze mute e sonore, il film è un complesso mosaico i cui elementi – testo, recitazione, effetti sonori e visivi, movimenti di macchina – contribuiscono a creare un imponente e intenso ritratto del mondo contemporaneo. (E.H.)

The Great Consoler *is the most complex and significant film in Kuleshov career: it relates to the facts of Kuleshov life and reflects on the issue of a creative individual's place in contemporary society. Set in the United States and loosely based on two short stories by O. Henry plus facts and legends concerning this writer's life,* The Great Consoler *is the only film in Soviet cinema of the period that dared to touch upon the question of the artist's social mission and creative freedom. A combination of silent and sound sequences,* The Great Consoler *is a complex mosaic, all components of which – text, acting, sound and lighting effects, camera movement – join together to create an impressive and poignant picture of the contemporary world. (E.H.)*

SLUČAJ V VULKANE URSS, 1940 Regia: Evgenij Šnejder, Lev Kulešov, Aleksandra Hohlova

■ T. it.: Incidente sul vulcano; T. ing.: An Incident in the Volcano; Ass. r.: M. Pugačevskaja – Šehter, I. Gradov; Scen.: M. Rozenfel'd, O. Brik; F.: L. Forestier, M. Kirillov; Ass. f.: A. Spiridonov, A. Golyčev, G. Zagar'jan; Scgf.: F. Boguslavskij; Su.: N. Polivanov; Mu.: D. Blok; Eff. spec.: K. Alekseev, P. Adamov, N. Levin; Int.: V. Šiškin (Andrej Latonin), L. Smirnova (Nataša), P. Alejnikov (Šatalov), A. Fajt (il capitano), M. Trojanovskij (il professore), I. Bobrov (il marinaio Saenko), A. Baranov (pilota), A. Grečanyj, A. Lisovskij, L. Maculevič, M. Sveicer (scienziati), M. Povolotskij, N. Gorlov, A. Granik, Č. Suškevič (giornalisti); Prod. e.: G. Kundrat per Sojuzdetfil'm; Pri. pro.: 22 marzo 1941 ■ 35mm. L.: 1790 m. D.: 65' a 24 f/s. Versione russa / Russian version ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

Se i funzionari degli Studi preferirono tenere a bada Kulešov dal 1935 al 1940, non era perché dubitavano delle sue capacità professionali. Al contrario, quando l'allora direttore dello studio Sojuzdetfil'm vide i disperanti giornalieri girati da Evgenij Šnejder per *Incidente sul vulcano*, decise che soltanto due professionisti del calibro di Kulešov e Hohlova potevano salvare il film. E così fecero. Anche se alcune delle riprese all'interno del vulcano risultano poco riuscite, le acrobazie aeree sono perfette e l'ineccepibile finale a bordo della nave è davvero piacevole. Non credo ci sia bisogno di dire che la Sojuzdetfil'm – lo studio per cui fu realizzato il film – era specializzata in film per ragazzi. (Y.T.)

That studio officials preferred to keep Kuleshov at bay from 1935 to 1940 was not because they mistrusted his professional skills. On the contrary, when the then Sojuzdetfil'm *studio director saw Evgenij Šnejder's hopeless rushes for* An Incident in the Volcano *he decided that only such high-class professionals as Kuleshov and Hohlova could salvage this film. They did salvage it – even though some of the inside-the-volcano shots may look pretty awful, flying stunts in the sky look OK, and the bravura ending on board the ship is truly enjoyable. I don't think I need to explain that* Sojuzdetfil'm *– the studio at which this film was made – specialized in films for the young. (Y.T.)*

SIBIRJAKI

URSS, 1940 Regia: Lev Kulešov

■ T. it.: I Siberiani; T. ing.: The Siberians; Ass. r.: A. Hohlova, I. Gradov, M. Pugačevskaja-Šehter; Scen.: A. Vitenzon; F.: M. Kirillov; Ass. f.: A. Spiridonov; Mo.: K. Rutštejn; Scgf.: L. Obolenskij; Su.: N. Ozomov; Mu.: Z. Fel'dman; Eff. Spec.: K. Alekseev; Int.: A. Haritonova (Valja), A. Kuznecov (Sereža), A. Pupko (Petja), M. Vinogradova (Galka), D. Sagal (il cacciatore Aleksej, zio di Valja), T. Al'ceva (Anna Fedorovna, l'insegnante), G. Milljar (nonno Jakov), A. Hohlova (Pelageja, mamma di Sereža), A. Fajt (Vasilij Vasil'evič, dottore), A. Gorčilin (il responsabile del kolchoz), S. Komarov (Terentij), D. Orlov (Došindon), M. Gelovani (Stalin); Prod. E.: O. Kolodnyj; Amm. Prod.: M. Al'perovič, G. Kundrat per Sojuzdetfil'm; Pri. pro.: 13 dicembre 1940 ■ 35mm. D.: 81' a 24 f/s. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfil'mofond

Si tratta del primo film realizzato da Kulešov dopo un periodo di inattività di cinque anni durante il quale non gli fu permesso di lavorare. Il regista accettò di dedicarsi a questo progetto perché vi fu costretto e – come aveva sempre fatto in questi casi – si concentrò sulla risoluzione dei problemi formali e professionali piuttosto che lasciarsi coinvolgere dal messaggio ideologico del film. Di conseguenza le immagini più interessanti e indimenticabili sono quelle della natura e non quelle di Stalin. Il film non fu un successo per Kulešov, ma dimostrò ancora una volta che il cineasta aveva sempre agito in conformità al proprio sistema di valori e non a quello controllato dai gusti dominanti. (E.H.)

This film was the first one made after a five year period, during which Kuleshov was not allowed to make films. He accepted to work on this project under pressure, and – as Kuleshov usually did in such cases – concentrated on solving formal, professional tasks rather than getting involved with the film's ideological message. Because of this emphasis, the most interesting and memorable images are those of nature, not of Stalin. The film did not bring glory to Kuleshov, but it once again proved that this artist always lived in accordance with his own system of coordinates, and not the one regulated by the dominant tastes. (E.H.)

KLJATVA TIMURA URSS, 1942 Regia: Lev Kulešov

■ T. it.: Il giuramento di Timur; T. ing.: Timur's Oath; Scen.: A. Gajdar; F.: M. Kirillov; Scgf.: P. Galadžev; Su.: N. Ozomov; Mu.: Z. Fel'dman; Trucco: A. Ivanov; Ass. r.: A. Hohlova; Ass. F.: G. Levčikova; Ass. Mo.: K. Blinova; Int.: Livij Ščipačev (Timur), Saša Pupko (Genka), V. Pimenov (Figura), K. Derevščikova (Ženja), B. Jasen' (Kvakin), M. Kovaleva (Olga), Iura Sol'ncev (Simakov), N. Annenkov (il colonnello Aleksandrov); Prod. E.: S. Rabinov; Prod.: Sojuzdetfil'm e Stalinabad Film Studio; Pri. pro.: ottobre 1942 ■ 35mm. L.: 1508 m. D.: 55' a 24 f/s. Versione russa / Russian version ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

Questo film girato durante la guerra è il seguito di *Timur e la sua banda*, del 1940 (grande successo prebellico per adolescenti in cui una banda di giovani di buona volontà aiuta anziani e malati). Questa volta i rivali in tempo di pace – maschi e femmine, bravi ragazzi e ragazzi non tanto bravi – uniscono le loro forze per sconfiggere gli invasori nazisti. Non si tratta soltanto di un film di propaganda per ragazzi e sui ragazzi, ma contiene anche dissimulate istruzioni su come spegnere una bomba incendiaria con un secchio d'acqua e su cosa fare se si vede una casa in fiamme. (Y.T.)

This war-time sequel to the 1940 Timur and his Crew *(the pre-war teenager hit featuring a good-deed gang of youngsters helping the old and the ill) showing how peace-time rivals – boys and girls, good kids and not so good ones – join their forces to defeat the invading Nazis. This is not simply a propaganda film for kids about kids; the film contains fiction-coated instructions of how to drown an incendiary bomb in a bucket of water and what to do when you see a house aflame. (Y.T.)*

MY S URALA URSS, 1943 Regia: Lev Kulešov, A. Hohlova

■ T. it.: Noi siamo degli Urali; T. ing.: We Are from the Urals; Scen.: E. Pomeščikov, N. Rožkov; F.: I. Gorčilin; Scgf.: L. Blatova; Su.: N. Ozomov; Mu.: Ju. German, S. Potockij; Int.: A. Konsovskij (Kuzja Zavarin), Ja. Žejmo (Vera, sua sorella), G. Florinskij (Ignat'ev, rappresentante militare), A. Mihajlov (Vanja Tomakurov), S. Filippov (operaio specializzato), G. Milljar, M. Vinogradova, P. Galadžev, S. Komarov, N. Grabbe, S. Martinson, A. Krivickij, M. Barabanova, E. Mel'nik, L. Suharevskaja, A. Smirnov, N. Nikitina; Prod.: Sojuzdetfil'm e Stalinabad Film Studio; Pri. pro.: 1944 ■ 35mm. L.: 2038 m. D.: 74' a 24 f/s. Versione russa / Russian version ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

Guardando i titoli roboanti e l'anno di produzione, ci si potrebbe aspettare un'opera di propaganda per l'arruolamento nelle forze armate. Ma non è così. Il film invita i giovani a reprimere il loro naturale istinto patriottico e, invece di spingerli a morire per il loro Paese, suggerisce loro di fare qualcosa di utile: studiare ingegneria e andare nell'Est, non nell'Ovest (gli Urali, naturalmente, sono la frontiera orientale dell'Europa), per dedicarsi alla fabbricazione di bombe e mine. C'è anche un capovolgimento della situazione che coinvolge l'altro sesso: mentre il ragazzo fabbrica mine nell'Est, la ragazza di cui è innamorato (la meravigliosa Janina Žejmo) si arruola volontaria, viene mandata al fronte e diventa eroe di guerra. La battuta finale recita: in una guerra come questa, non c'è differenza tra uomini e donne, tra fronte e retrovie. (Y.T.)

Looking at this breast-banging title and the production year one might expect a join-the-armed-forces propaganda movie. Wrong guess. The film invites teenagers to suppress their natural patriotic instinct and, rather than dying for their Country, do something useful instead: study engineering, go East, not West (the Ural Mountains, of course, are the eastern frontier of Europe) and dedicate their time to making bombs and mines. There is also a side-motif picturing a gender type reversal: while the boy is making mines in the East the girl he is in love with (played by the wonderful Janina Žejmo) volunteers, is sent to the front and becomes a war hero. The bottom line: in a war like this, there is no such thing as boys or girls and front or rear. (Y.T.)

JUNYE PARTIZANY URSS, 1943 Regia: Lev Kulešov

■ Mediometraggio compreso in "Boevoj kinosbornik n° 13" ("The Battlefield Film Collection # 13"); T. alt.: Učitel'nica Kartašova; T. ing.: Young Partisans, The Teacher Kartašova; Ass. r.: A. Hohlova; Scen.: L. Kassil'; F.: M. Kirillov; Scgf.: P. Galadžev; Int.: G. Stepanova (la professoressa Kartašova), A. Fajt (il responsabile del kolchoz), A. Pupko, A. Kuznecov (bambini), P. Galadžev, S. Martinson (tedeschi); Prod.: Sojuzdetfil'm e Stalinabad Film Studio; Pri. pro.: Non uscito ■ 35mm. D.: 55' a 24 f/s. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmfond

Realizzato insieme a Igor Savčenko (che nel 1942 aveva diretto l'intimista *Levko*), questa fiaba eroica per bambini e sui bambini ci racconta come si diventa eroi non al fronte, non nelle retrovie, ma dietro le linee nemiche, nei territori occupati dai nazisti. Le persone comuni che crediamo conoscere bene – il proprio medico, l'insegnante, il compagno di classe – fanno cose che non ci si aspetterebbe mai: eseguono interventi chirurgici sotto i bombardamenti, danno la propria vita per salvare quella dei loro alunni, o si fanno saltare in aria per uccidere il nemico. Ricordiamo l'aureola disegnata con il gesso sul capo dell'insegnante, in piedi contro la lavagna, pronta al martirio. Petr Galadžev, che vent'anni prima era stato studente di Kulešov e che ricordiamo in molti dei film di questa retrospettiva, è autore delle scenografie di questo film, oltre a interpretarvi la parte del più piccolo dei due tedeschi. Il film non venne mai distribuito, probabilmente perché nel 1943 l'esercito sovietico passò dalla ritirata all'offensiva. (Y.T.)

Made on a par with Igor' Savčenko (who directed the inner novella Levko*) this heroic tale for children about children tells how to be a hero not on the front, nor in the rear, but behind the enemy lines – on the territories occupied by the Nazis. Ordinary people you think you know so well – your doctor, your teacher, your class mate – do things you'd never expect them to do: perform surgery under falling bombs, offer their life for the life of their pupils or blow themselves up to kill enemy soldiers. Note the chalk-drawn halo drawn to match the teacher's head as she stands up against the blackboard prepared for martyrdom. Petr Galadžev, Kuleshov's student of 20 years before, who plays the smaller of the two Germans in this film and whom you remember playing in many Kuleshov's films shown in Bologna this week, designed the set for this film. The film was never released – possibly because in 1943 the Soviet army went from retreat to offensive. (Y.T.)*

1908

Cinéma-Théâtre **PATHÉ** — Rochefort-sur-Mer

CENTO ANNI FA: I FILM DEL 1908

A HUNDRED YEARS AGO: THE FILMS OF 1908

Programma a cura di Mariann Lewinsky

Dal 2003 Il Cinema Ritrovato presenta ad ogni edizione la sezione "Cento anni fa". Non ci siamo imbarcati all'inizio ufficiale della storia del cinema (1895), bensì, con leggero ritardo, nel 1903 (programmato a cura di Tom Gunning), ancora in tempo per seguire l'inarrestabile sviluppo del nuovo medium in quegli anni d'esordio. Molti aspetti che il cinema di allora, in rapida successione, è andato scoprendo di anno in anno, lo abbiamo riscoperto per noi stessi. Così, progressivamente, questo programma festivaliero si è rivelato come un progetto di ricerca a lungo termine, in tempo reale, nella velocità corretta: di anno in anno. Ogni volta si mostra uno stato preciso del cinema e quindi il relativo cambiamento rispetto all'anno precedente. (Non è molto strano che si facciano retrospettive che comprimono decenni di lavori registici e carriere attoriali in un'unica settimana di festival?)
Il Cinema Ritrovato rappresenta una condizione necessaria per il nostro progetto di una storia del cinema empirica. Questi film così semplici e così complessi compaiono qui non in modo isolato e marginale, ma collocati nel loro giusto contesto: dentro il flusso di molti altri film della stessa epoca. Qui trovano un pubblico interessato e buone condizioni di presentazione. Si respira un'atmosfera tra evento festivo e quotidiana frequentazione cinematografica che si avvicina a quella che era la situazione originaria e la ragion d'essere dei film. Per questo motivo, qui, vengono resi chiaramente visibili fino ad arrivare a raggiungere pressoché la loro grandezza naturale (cosa che notoriamente non avviene con il DVD o il Web): senza lo spettacolo del grande formato, le loro qualità, la bellezza, immediatezza e varietà, non potrebbero manifestarsi.
I compiti della curatrice sono definiti all'incirca così: descrivere il cinema di cent'anni fa attraverso una programmazione che sia il più possibile documentata, informativa e allettante. Organizzare dal caos del materiale visionato del 1908 (più di quattrocento titoli, esclusi GB e USA) l'ordine dei programmi. Come presentare quindi l'annata cinematografica 1908 in un centinaio di film? La metà dei dodici programmi è dedicata a tre importanti cinematografie nazionali, quella francese, con la Pathé Frères punta assoluta del mercato mondiale, quella

Programme by Mariann Lewinsky

Every year since 2003, Il Cinema Ritrovato festival has featured the section "A Hundred Years Ago", with films made one hundred years ago. We did not start with the official beginning of cinema history in 1895, but entered somewhat belatedly with 1903 (curated by Tom Gunning), just in time to capture the incredible development of the new medium in its early years. We are currently (re) discovering so much of what the cinema was discovering for itself at breakneck speed in those days. And this festival programme is gradually proving to be a long-term research project in real time, at the proper pace: from year to year. Each time it uncovers an historical layer of the cinema, revealing the changes since the previous year. (Isn't there something a bit strange about retrospectives that condense decades of a directing or acting career into a single festival week?)
Cinema Ritrovato represents a necessary precondition for our project of an empirical history of film. Here, these at once very simple and very difficult films do not appear isolated and marginal, but rather in the appropriate context: as part of a stream of many other films of the same era. Here they encounter an interested audience and good presentation conditions. The mood is somewhere between a festive event and an everyday visit to the cinema, which gets pretty close to the original situation and raison d'être of the films. For that reason the films attain a particular clarity here, and indeed are almost life-sized (which is not the case when we watch them via DVD or the Web). Without the spectacle of large format presentation, we cannot possibly appreciate the films' wonderful qualities, their values of astonishing beauty, directness and variety.
The curator's mandate is, through the programme, to describe the cinema of one hundred years ago in as precise, informative and attractive a manner as possible. To translate the chaos of material from 1908 (more than 400 titles, without GB and the USA in European archives) into the cosmos of the programmes.
How, then, are we to present the year 1908 in cinema, and organise some one hundred titles? Half of the twelve programmes are devoted to three important national cinemas, the French film industry with the

statunitense – nel 1908 David Wark Griffith esordisce con la Biograph – e quella italiana che, nel 1908, lancia con la prima e forse più bella versione de *Gli ultimi giorni di Pompei* il film Kolossal-storico, suo futuro successo d'esportazione. Due programmi osservano la topografia dei generi; la fono-scena ovvero il cinema sonoro (con Gaumont e Messter fra i produttori più potenti) e il nuovo genere della serie poliziesca: Nick Carter, dal 1886, re letterario dei detective, diventa nel 1908 un eroe cinematografico. Di tutti i generi, il cinema d'animazione è quello che si sviluppa in maniera più rapida dal momento che i suoi effetti sottostanno a una forte pressione d'innovazione; le *scènes de féeries et contes* – il più imponente dei generi tra il 1902 e il 1906 – non sopravviveranno a lungo. Gli altri quattro programmi sono costruiti secondo punti di vista tematici ed estetici, in parte secondo un principio fondamentale del cinema del 1908, ovvero i classici opposti: uomo e donna; ricco e povero; attrazione e narrazione; vita e arte.
Nel cinema del 1908 non ci sono rotture o svolte sostanziali rispetto a quanto avevamo visto nel 1907; però – se posso azzardare uno sguardo d'insieme sulla produzione di cento anni fa – emergono tre osservazioni. Soprattutto nel genere del film poliziesco si sviluppa una trama più stringente, legata a relazioni di causa/effetto e basata sulla routine dei film a inseguimento. Le concatenazioni temporali e spaziali divengono meccanismo narrativo. Altro sviluppo rispetto al 1907 è che si iniziano a mostrare immagini interiori, dando avvio alla soggettività cinematografica, utilizzando tecniche create dai film a trucchi. Infine, il genere dei film tratti da opere letterarie o teatrali assume una maggiore rilevanza produttiva, grazie alla nascita della S.C.A.G.L, della Film d'Art e con lo sviluppo e i successi internazionali del cinema italiano.
A proposito, il nostro programma iniziale *Donne del 1908* inaugura anche la sezione *Forze irresistibili – Attrici comiche e suffragette 1910-1915*. E infine: nessun 1908 cinematografico senza il suo classico canonico e vituperato *L'assassinat du Duc de Guise* e la Film d'Art. Con un tentativo di ricostruzione della sua prima del 17 novembre 1908 presso la Salle Charras di Neuilly. Abbiamo la grande fortuna, in omaggio alla Film d'Art, di poter allestire all'ingresso della Cineteca una mostra di manifesti originali, opere d'arte cartellonistica di eccezionale qualità provenienti dalla collezione della fondazione Jérome Seydoux-Pathé. Ringraziamo i generosi prestatori per queste esclusive *visions d'art*.

"Cento anni fa" è un'impresa complicata. Ringrazio di cuore tutti gli archivi coinvolti, le istituzioni e le persone per il loro aiuto e la fattiva collaborazione, e in particolare Tom Gunning (curatore del programma USA), Giovanni Lasi e Luigi Virgolin (curatori del programma Italia), Camille Blot-Wellens e Stéphanie Salmon (curatrici del programma Pathé), Bryony Dixon (BFI National Archive), Martin Koerber (Deutsche Kinemathek) e tutti coloro che mi hanno assistito durante

Pathé frères as the leaders in the world market, the USA – D.W. Griffith debuted at Biograph in 1908 – and Italy, which launched its future export hit, the sword-and-sandals epic, in 1908 with the first and perhaps finest version of Gli ultimi giorni di Pompei *(*The Last Days of Pompeii*). Two programmes explore the topography of genres, prominent among them in 1908 the phono-scène or* Tonbild *(with Gaumont and Messter as the strongest producers) and the new genre of the detective series: Nick Carter, the literary king of detectives since 1886, became a film hero in 1908. Of all genres the animation film developed the most rapidly, since its effects were subject to the greatest pressure to innovate; the scènes de féeries et contes, in contrast, the most opulent film genre of the years 1902-1906, did not survive long after 1908. The four remaining programmes are constructed around thematic and aesthetic viewpoints, in part according to a basic principle of the films of 1908, the popular opposites: poor and rich, man and woman, life and art, attraction and narration.*
In many respects, the production of 1908 simply continued that of 1907. There were, however, a few striking changes – the following three, at any rate: firstly, based on the routine of temporal and spatial concatenations played out hundreds of times in the chase films, in the detective films, in particular, intensified narrations appeared with stringent links between cause and effect and parallel plots. Secondly, the interior imaginings of film figures were quite frequently given visual form in 1908, based on techniques developed in animations – the beginning of subjectification. And thirdly, thanks to Film d'Art, the S.C.A.G.L. and export-oriented Italian production, numerous literary and theatrical works were filmed. In 1908, this genre experienced the beginnings of a hugely dynamic growth spurt. Our first programme, "Women of 1908", incidentally also opens the programme section "Irresistible Forces: Suffragettes and Female Comedy 1910-1915". Finally, there could be no cinematic year 1908 without the canonical (and much-maligned) classic L'assassinat du Duc de Guise*, and without the film d'art. The Festival 1908 will close with a sketch of the film's premiere on 17 November 1908 in the Salle Charras in Neuilly and a screening on Piazza Maggiore. We also have the good fortune to be able to show an exhibition of original film d'art posters in homage to Film d'Art in the lobby of the Cinema Lumière, works of poster art of exceptional quality from the collection of the Jérome Seydoux-Pathé Foundation. And we thank the generous lenders for these unique* visions d'art.

"A Hundred Years Ago" is a complicated undertaking. I offer my warmest thanks to all of the participating archives, institutions and individuals for their unstinting assistance and good cooperation. Special thanks are due to Tom Gunning (curator USA 1908), Giovanni Lasi and Luigi Virgolin (curators 1908), Camille Blot-Wellens and Stéphanie Salmon (curators Pathé 1908), Bryony Dixon (BFI National Archive) and Martin Koerber (Deutsche Kinemathek) and to all those who helped me

le visioni, nella fattispecie Agnès Bertola, Cinzia Cattin, François Laffort, Caroline Patte, Elif Rongen, Marianne Windericks e tanti altri. È inoltre una grande soddisfazione vedere come questa rassegna faccia scaturire nuovi progetti di restauro.
Considerazioni finali per tutti quelli che si pongono queste domande: l'universo del programma non offre un modello proporzionalmente corretto della produzione annuale. Sono sottorappresentati a) i film inglesi b) i film d'inseguimento e di distruzione c) le *féeries* e *scènes de transformations*, d) i *travelogues* ed e) le scene comiche – non possiamo neanche lontanamente immaginare la dimensione effettiva della produzione umoristica a cavallo dei due secoli, in disegni, atti unici, sketch teatrali, canzoni e film.

I film di produzione Pathé o Gaumont sono proiettati per gentile concessione di Gaumont Pathé Archives.
I programmi qui pubblicati possono subire leggere variazioni.
Mariann Lewinsky

in viewing the material – Agnès Bertola, Cinzia Cattin, François Laffort, Caroline Patte, Elif Rongen and Marianne Windericks. I am happy to say that a considerable number of films were restored especially for the festival, and I hope that this tradition will continue in future.
One final remark for those of you who are interested in such matters: the programme does not offer a proportionally correct selection of annual production. Underrepresented are a) British films b) chase and destruction films c) the féeries *and* scènes de transformations *d)* travelogues *and e) comic scenes – we cannot even begin to imagine the true dimensions of humour at the turn-of-the-century, whether in drawings, one-act plays and sketches, musical couplets or films.*

All Gaumont and Pathé titles are shown with the kind permission of Gaumont Pathé Archives.
Please note that there may be some small changes to the published programme.
Mariann Lewinsky

PROGRAMMA 1: DONNE DEL 1908 / *PROGRAMME 1: WOMEN OF 1908*

Classici opposti: donne e uomini (1)

"C'è veramente bisogno di ricordarlo? Le donne hanno sempre lavorato", ha affermato in modo laconico la storica Michelle Perrot nel 1978. Hanno anche sempre già lavorato nel cinema. Alcune di loro sono conosciute per nome come Alice Guy e Julienne Mathieu (in veste di presentatrice in numerose *Scène à Trucs*), la maggior parte invece no. Risulta inaspettato quanto, in questa cinematografia, sia varia e naturale la presenza delle donne.
Operaie e artigiane nei film dal vero, danzatrici e ruoli da maschi nelle féeries, piccole ragazzine coraggiose come eroine di storie d'avventura. Nelle scene comiche le mogli picchiano i loro mariti mingherlini, orde di balie (oppure domestiche o cuoche o suffragette) si fronteggiano in scontri di piazza con truppe di poliziotti, suocere scorazzano in gare di corsa piene di slancio – indimenticabile la *Course des belle-meres* del 1907 – e la signora di casa diventa protagonista di film dopo film, perchè *La Signora ha i suoi umori* (*Madame a ses vapeurs*), *La Signora ha le voglie* (*Madame a des envies*), *La Signora porta le coulotte* (*Madame porte la culotte*), *La Signora si vendica* (*Madame se venge*). E a volte fanno la loro comparsa anche donne così come ce le immaginavamo dalle ristrettezze vittoriane, come figlie confinate alla "sfera domestica" borghese o come interpreti (su indicazione medica e di regia) di una ossessione maschile – l'isterica agitata dalla propria sessualità incontrollata.

Popular Opposites: Women and Men (1)

'Do we really need to say it? Women have always worked', the historian Michelle Perrot noted laconically in 1978. They have also always worked in film. Some of them, like Alice Guy and Julienne Mathieu (as a presenter in numerous scènes à trucs), are known by name, but most are not. We are surprised by how diverse and matter-of-fact women's presence in the cinema of this time is – as labourers and tradeswomen in the nonfictions, as dancers and male impersonators in the féeries, as courageous little girl heroines in the adventure films. In the comic scenes, wives beat their scrawny husbands, hordes of wet-nurses (or housemaids or cooks or suffragettes) engage in street battles with the police, mothers-in-law indulge in high-spirited races – think of the unforgettable "Course des belle-meres" of 1907 – and the lady of the house fills film after film, for Madame has Her Moods *(*Madame a ses vapeurs*),* Madame has Cravings *(*Madame a des envies*),* Madame Wears the Trousers *(*Madame porte la culotte*),* Madame Takes Revenge *(*Madame se venge*). And sometimes women appear as we expect them to in Victorian times, as downtrodden daughters trapped in the middle-class 'domestic sphere' of the industrial age or portraying (under medical instruction and direction) the male fantasy of the hysteric woman wracked by her uncontrolled sexuality.*
If we subtract from all of this a) the old popular tradition of the 'world turned upside down' (the battle over the trousers, wife beats husband)

Se si sottrae a tutto questo a) l'antica tradizione popolare del "mondo capovolto" (disputa per i pantaloni, donna che picchia l'uomo) e b) l'ideologia omogeneizzata – e accresciuta durante le due guerre mondiali – dei generi (di uomini maschili e donne femminili), rimane ancora molta sostanza ed anche molte cose inaspettate. In questa cinematografia, le vicende tra uomini e donne, così come quelle tra bambini e adulti, si snocciolano in maniera più gioiosa e rabbiosa, più matura e più idiota, più reale e più utopica che in tutti gli altri anni a seguire. E dallo schermo scorre una luce di proiezione che va nella direzione opposta, verso la sala degli spettatori, lasciando così che sia la società mista, che lì sedeva nel 1908, ad apparire illuminata, donne e uomini, bambini e bambine, di tutte le estrazioni sociali.
Marianne Lewinsky

and b) the gender ideology (of manly men and womanly women) heightened and homogenized by two world wars, we are still left with a good deal of substance and quite a few surprises. In this cinematography there is a lively give-and-take between men and women, and children and adults, cheerier and fiercer, more grown-up and sillier, realer and more utopian than at any time since. And from the screen a projection light streams in the opposite direction, into the auditorium, revealing the mixed company who sat there in 1908, the women and men and boys and girls of all social strata.
Mariann Lewinsky

Prima parte: L'ordine naturale / *First part: The Natural Order*

LE SARRASIN EN BRETAGNE Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 90m. D.: 5' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

LA FILLE DE L'ARMATEUR Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 307 m. D.: 17' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

LE NOËL DE MADAME Francia, 1908
■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 72 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

Seconda parte: Chi lava i piatti? / *Second part: Who does the dishes?*

MADAME L'AVOCATE Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 127 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

IS MARRIAGE A FAILURE? Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 102 m. D.: 5'30" a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

THE NERVOUS KITCHEN MAID Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 74 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

LA FABRICATION DE LA COLLE Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 50 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI National Archive

Terza parte: Spauracchi / *Third part: Figments of Fear*

LA JOURNÉE D'UNE SUFFRAGETTE Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 130 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

LA NEUROPATOLOGIA Italia, 1908 Regia: Camillo Negro, Roberto Omegna

■ F.: Camillo Negro, Roberto Omegna; Prod: Ambrosio ■ 35mm [estratto]. L.: 107 m. D.: 6' a 16 f/s. Col ■ Da: Museo Nazionale del Cinema

Quarta parte : Donne professionali nel cinema / *Fourth Part: Professional Women in the Film Industry*

[MADAME FAIT DU SABOTAGE] Francia, ca 1908

■ Prod.: Pathé ■ 35mm [frammento]. L.: 55 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Deutsche Kinemathek ■ Restaurato nel 2008 presso L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo bianco e nero nitrato / Restored in 2008 at L'Immagine Ritrovata from a b/w nitrate print

SCULPTURE MODERNE Francia, 1908 Regia: Segundo de Chomon

■ Int.: Julienne Mathieu; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 115 m. D.: 6' a 16 f/s. Col ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

UNE HEROINE DE QUATRES ANS Francia, 1908 Regia: [Alice Guy]

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 164 m. D.: 9' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

DEMAIN MATINÉE Francia, 1908

■ 35mm. L.: 5 m. D.: 16" a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

---

PROGRAMMA 2: UOMINI DEL 1908
PROGRAMME 2: MEN OF 1908

Classici opposti: uomini e donne (2)

Nel 1908 Dorando Pietri (che, pur arrivando primo, venne squalificato) non vinse la maratona ai Giochi Olimpici di Londra e per questo diventò l'italiano più famoso a livello internazionale dopo Enrico Caruso; l'impero austro-ungarico festeggiò il giubileo per i 60 anni sul trono dell'imperatore Francesco Giuseppe I; Tolstoi compì 80 anni e venne filmato per la prima volta (da Alexsandr Drankov); Carlos I, re del Portogallo, cadde vittima di un attentato per mano dei repubblicani; David Wark Griffith entrò nella Biograph. Le celebrità maschili nel cinema e nei film del 1908 avrebbero riempito senza problemi un intero programma. Un'altra idea di programma, per figurarci il mondo del 1908: "Lavori maschili scomparsi" – cocchieri, carbonai... imperatori… – in Europa sparirono tutti, i minatori divennero rari (mentre i re – e le regine – tenevano sorprendentemente bene). Poi ho letto nel saggio dell'economista e sociologo Thorsten Veblen, *Teoria della classe agiata* (1899) della differenza di prestigio tra le "spregevoli fatiche" di donne e schiavi e le "onorevoli gesta" degli uomini, a cui si riconduce l'evoluzione successiva della classe lavorativa e di quella improduttiva. Quest'ultima viene caratterizzata attraverso l'ostentazione con cui scansa ogni lavoro produttivo; le normali attività degli uomini della

Popular Opposites: Men and Women (2)

In 1908, Dorando Pietri failed to win the marathon at the Olympic Games in London, coming in first only to be disqualified, which made him the most famous Italian in the world after Enrico Caruso; the Austro-Hungarian empire celebrated Emperor Franz Joseph I's 60th jubilee; Tolstoy turned 80 and was filmed for the first time (by Aleksandr Drankov); Carlos I, king of Portugal, was killed by a Republican assassin's bullet; David Wark Griffith joined Biograph. We could easily have filled an entire programme with famous filmed and filmic men of 1908. Another programme idea to bring the world of 1908 back to life could be 'extinct male occupations' – coachmen, charcoal makers... emperors... – all gone from Europe, and miners have become rare (while kings – and queens – have held on remarkably well). Then I read in Thorsten Veblen's economic study The Theory of the Leisure Class *(1899) about the prestige differential between the 'debasing drudgery' of women and slaves and the 'honorific exploits' of men, to which he attributes the later evolution into a* working class *and a* leisure class. *The latter is characterised, among other things, by the 'conspicuous exemption from all useful employment'; the usual occupations for men of the* leisure class *are 'govern-*

classe improduttiva sono il regnare, fare la guerra, lo sport e gli incarichi religiosi, mentre le donne servono come segno di prestigio dei propri mariti attraverso l'ostentazione di attività inutili e di consumi vistosi. Concetti, anche questi, utili per un programma di film sugli uomini del 1908.
Oltre alla consolidata produzione cinematografica in Francia, Stati Uniti, Gran Bretagna e Italia, in tutta Europa venivano prodotti, per lo più da gestori di cinema o fotografi, filmati locali, soprattutto film d'attualità. In alcuni casi, da qui sono nate delle produzioni di successo internazionale come la Welt-Kinematograph GmbH con sede a Friburgo; solo dal 1908 al 1911 quest'ultima presentò circa 280 film dal vero di città e paesaggi e girò, anche su commissione, altri film d'attualità locale come *Beerdigung der Opfer des Grubenunglücks auf der Zeche Radbod* (*Funerale delle vittime della sciagura mineraria di Radbod Colliery*). Così, dopo le fonoscene, sul mercato internazionale si inserì, come seconda produzione tedesca, un altro genere dal vero. I primi tentativi di film di finzione in Germania e in Russia si basavano su soggetti locali popolari come le fiabe e le canzoni tradizionali; per *Stenka Razin* – questo adattamento di una ballata popolare vale ufficialmente come primo film di finzione russo – il produttore Aleksandr Drankov fornì ai cinema l'accompagnamento musicale su disco. Eppure non è con questo film che nel 1908 Drankov ha trovato l'attenzione internazionale, ma con le sue riprese dell'anziano Lev Tolstoi. Drankov veniva dalla fotografia, lavorava sia per la stampa internazionale che per la famiglia degli zar e da grande imprenditore dirigeva anche una catena di studi fotografici. Fino al 1917, come produttore cinematografico, fece una concorrenza spietata al suo rivale A. Khanzhonkov, il produttore di Evgeni Bauer e Ladislas Starewicz.
Mariann Lewinsky

ment, war, sports and devout observances', while women of the leisure class serve merely as indicators of their men's prestige, by means of demonstratively useless activities and 'conspicuous consumption. These would also be useful concepts for a film programme on the men of 1908.
In addition to the consolidated film production in France, the USA, Britain and Italy, films were also produced locally all over Europe, above all local actuality films, often by cinema owners or photographers. In some cases, these developed into internationally successful production companies as in the case of Welt-Kinematograph GmbH based in Freiburg, Germany. Between 1908 and 1911 alone, the company offered some 280 views of towns and landscapes and continued to make local newsreels (including on commission) such as Beerdigung der Opfer des Grubenunglücks auf der Zeche Radbod *(*Funeral of the Victims of the Mining Disaster at the Radbod Colliery*). After the* Tonbilder *(sound films), a non-fiction genre was thus the second German production to become integrated into the world market. The first attempts at feature films in Germany and Russia were based on popular local material such as fairy tales and folk songs; the producer Aleksandr Drankov provided cinemas with a record of music to accompany* Stenka Razin *– the film based on a popular ballad officially considered to be Russia's first feature film. It was not this film that gained Drankov international attention in 1908, however, but his film material of Leo Tolstoy. Drankov was a photographer, worked for the international press and the tsarist family and also owned a large chain of photographic studios. As a film producer, he engaged in embittered competition until 1917 with his rival, A. Khanzhonkov, whose studio produced films by Yevgenii Bauer and Ladislas Starewicz.*
Mariann Lewinsky

Prima parte: La classe agiata / *First part: The Leisure Class*

1908 LONDON OLYMPICS: TRACK AND FIELD Francia, 1908
■ Prod.: Pathé; Int.: Dorando Pietri ■ 16mm. L.: 65 m. D.: 9' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

KAISER WILHELM II HUNTING Germania, 1908
■ 35mm. L.: 30 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

DON JUAN Francia, 1908 Regia: Albert Capellani
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 200 m. D.: 11' a 16 f/s. Col ■ Da: George Eastman House ■ Conservato grazie al contributo di The National Endowment for the Arts / Preservation funded by The National Endowment for the Arts

LES DRAGÉES DU GRAND-PÈRE Francia, 1908
■ L.: 160 m. D.: 7' a 18 f/s ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

AVVENTURA GALANTE DI UN PROVINCIALE Italia, 1908 Regia: Luca Comerio

■ Prod.: Milano Films ■ 35mm. L.: 64 m. D.: 3'30" a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

Seconda parte: Da locale a nazionale ed internazionale; nuovi Paesi produttori / *Second Part: From Local to National and International: New Production Countries*

[ALEXANDER GIRARDI SINGT] Germania, 1908

■ Prod.: Messter ■ 35mm. L.: 55 m. D.: 2' a 24 f/s. Bn ■ Da: Deutsche Kinemathek

DIE BEERDIGUNG DER OPFER DES GRUBENUNGLÜCKS AUF DER ZECHE RADBOD I.W. DEN 16 NOV. 1908 Germania, 1908

■ Prod.: Welt-Kinematograph ■ 35mm. L.: 120 m. D.: 6'30" a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

HÄNSEL UND GRETEL Germania, 1908

■ Prod.: Fita-Film ■ 35mm. L.: 60 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn ■ Da: Filmoteca Española

Terza Parte: Cento anni di cinema russo / *Third Part: A Hundred Years of Russian Cinema*

[A. DRANKOFF. ST. PETERSBURG] Russia, 1908

■ Prod.: Aleksandr Drankov ■ 35mm. L.: 125 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn e imbibito /b/w and tinted ■ Da: Deutsche Kinemathek ■ Restaurato nel 2008 presso L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato imbibito / Restored in 2008 at L'Immagine Ritrovata from a tinted nitrate print

LEV NIKOLAEVIC TOLSTOI Russia, 1908

■ Prod.: Aleksandr Drankov ■ 35mm. L.: 226 m. D.: 12' a 16 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

PONIZOVAJA VOL'NITZA (STENKA RA'ZIN) Russia, 1908

■ Prod.: Aleksandr Drankov ■ 35mm. L.: 175 m. D.: 9'30" a 16 f/s. Bn ■ Da: Gosfilmofond

ST. PETERSBURG Danimarca, 1908

■ 35mm. L.: 30 m. D.: 1'38" a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

---

PROGRAMMA 3: FONOSCENE E FILM POLIZIESCHI
PROGRAMME 3: PHONO-SCENES AND DETECTIVE SERIES

Classici opposti: attrazione e narrazione

Bousquet riporta nel catalogo Pathé del 1908 pochissimi numeri-varietà rispetto agli anni precedenti (eppure quanto volentieri si rivedrebbe P. 1548: *Les vidéos*, che danzano un minuetto sui pattini a rotelle!), e *Nick Carter, rois des detectives*, la prima serie poliziesca della Eclair in sei episodi del 1908, è rappresentativa di un cinema

Popular Opposites: Attraction and Narration

In the 1908 Pathé catalogue Bousquet records only a few variety numbers (but how we would love to see P. 1548: *Les vidéos* dance the minuet on roller skates!), and *Nick Carter, rois des detectives*, Éclair's first detective series in six episodes of 1908, stands for a narrative cinema that, unlike the earliest fictional genres such as the fairy tale film

narrativo che, a differenza dei primi generi di finzione come i film fiabeschi e le scene bibliche e storiche, non ha un retroterra fatto di decenni di rappresentazioni teatrali, bensì di romanzi trash (Dime Novels). Ma prima che qualcuno arrivi ingenuamente a pensare che il cinema d'attrazione stia per scomparire e che il regno del cinema narrativo sia alle porte, ecco alcune magre cifre dell'annata che riguardano il primo: nel 1908 c'erano sul mercato presumibilmente circa mille fonoscene, con il Biophon di Messter e il Chromophone di Gaumont come sistemi più tecnicamente evoluti. Nel 1908 Gaumont offre a catalogo 583 phonoscènes, più, su richiesta, altre 100 in lingua russa (!) e nel caso di Messter la quantità di quadri sonori prodotti fino al 1908 compreso viene stimata intorno a 450: del resto entrambi iniziano con la produzione nel 1903). "Ovunque l'applauso più grande! L'ultima novità! Ovunque un successo enorme! Le fotografie viventi-parlanti-cantanti-musicate. La rappresentazione delle scene più sublimi, delle più belle e più nuove opere e operette, perfetta concordanza tra parola e immagine, un miracolo della tecnica, tra cui: *La vedova allegra, Carmen, Il trombettiere di Säckingen, Sogno di un valzer*", si legge nella stagione del 1908, sul cartellone degli annunci di Georges Hipleh-Walt, il più rinomato gestore svizzero di cinema ambulante.
(Questi primi film sonori fanno inoltre capire cosa sono i film muti: un elemento visivo in uno spettacolo musicale dal vivo.)
Il cartellone cinematografico del 1908 offre le esperienze estetiche della cultura alta (Opera) e le gioie della letteratura popolare (poliziesco e western); attrazione, narrazione, autoriflessività… tutti quanti i valori d'intrattenimento vengono disinvoltamente scoperti e utilizzati, a beneficio del pubblico, per nostro piacere. Per il nostro sempre più travolgente e meravigliato piacere: tra i film del 1908, trovare un riuscito adattamento del paradosso del cretese Epimenide sui cretesi bugiardi, no, con tutta la buona volontà questo non me lo sarei mai aspettato. (Da non perdere: *Les agents tels qu'on nous les présente – Les agent tels qu'ils sont*)
Mariann Lewinsky

and biblical and historical scenes, was based not on decades of stage productions but on dime novels. Now before anyone gets the bright idea that the cinema of attraction was on the wane and the realm of narrative cinema just over the horizon, here are a few bare figures on the attraction of the year: in 1908 there were probably some 1,000 *Tonbilder* (sound pictures) and phonoscènes on the market, with Messter's biophon and Gaumont's chronophone being the most perfect systems technically. In 1908 Gaumont's catalogue offered 583 phonoscènes plus, on request, an additional 100 in Russian (!), and the number of *Tonbilder* produced by Messter up to and including 1908 has been estimated at 450. (Incidentally, both began production in 1903.) 'The highest acclaim everywhere! The latest novelty! An enormous success everywhere! Living-speaking-singing-musical photographs. Presenting the most splendid scenes from the finest and newest operas and operettas, exact correspondence between word and image, a miracle of technology, including: *The Merry Widow*, *Carmen*, *The Trumpeter of Säckingen*, *A Waltz Dream'*, we read in the programme announcements for the 1908 season by Georges Hipleh-Walt, the leading Swiss owner of travelling cinemas.
These early sound films also make it clear what all silent films are: visual props for live musical events.
A cinema programme of 1908 offers aesthetic experiences of high culture (opera) as well as the joys of popular literature (detective stories and Westerns); attraction, narration, self-reflexivity... all of the entertainment values are discovered and deployed unselfconsciously, to the advantage of the audience, for our enjoyment. To our enchanted and astonished delight: the films of 1908 include a successful film version of the paradox of the Cretan Epimenides on the mendacious Cretans. This cinema is even more amazing than we thought. (Whatever you do, don't miss *Les agents tels qu'on nous les présente – Les agent tels qu'ils sont*)
Mariann Lewinsky

Prima Parte: Phonoscènes / *First Part: Films with Sound-on-disc*

[ALICE GUY TOURNE UNE PHONOSCÈNE] Francia, ca 1905

■ Prod.: Gaumont ■ Beta SP. D.: 2'. Bn ■ Da: Archives Gaumont-Pathé

COQ DRESSÉ Francia, 190? Regia: [Alice Guy]

■ Prod.: Gaumont ■ Beta SP. D.: 2'. Bn ■ Da: Archives Gaumont-Pathé

"LA MARSEILLAISE" Francia, 1911

■ Prod.: Gaumont ■ Digibeta. D.: 2'48" Bn. ■ Da: Lobster Films

Seconda parte: Storia/Spettacolo / *Second Part: Plot/Performance*

LE PETIT RAMONEUR Francia, 1908

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 140 m. D.: 7'40" a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

SEPTETT, DER BETTELSTUDENT Germania, 1908

■ Prod.: Messter ■ 35mm. L.: 60 m. D.: 2'11" a 24 f/s. Bn ■ Da: Deutsche Kinemathek

EXPLOITS OF NICK CARTER: THE MYSTERIOUS LUGGAGE Francia, 1908 Regia: Victorin Jasset

■ Prod.: Eclair; Int.: Pierre Bressol ■ 35mm. L.: 287 m. D.: 15'41" a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

"LA DONNA È MOBILE" Germania, 1908

■ Fonoscena; Prod.: Cinophon Alfred Duskes; Int: Enrico Caruso ■ 35mm. L.: 72 m. D.: 2'37" a 24 f/s. Bn ■ Da: Filmarchiv Austria ■ Restaurato con suono ottico da Lobster Films / Restored with optical sound by Lobster Films

LE MÉDECIN DU CHÂTEAU Francia, 1908

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 110 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

Terza parte / *Third Part: Mystères du Meta*

LES INCONVÉNIENTS DU CINÉMATOGRAPHE Francia, 1908

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 130 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

LES AGENTS TELS QU'ON NOUS LES PRÉSENTE - LES AGENTS TELS QU'ILS SONT

Francia, 1908 Regia: Louis Feuillade

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 62 m. D.: 3'23" a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

---

PROGRAMMA 4: USA 1908 – BIOGRAPH PRIMA E DOPO GRIFFITH
PROGRAMME 4: USA 1908 – BIOGRAPH BEFORE AND AFTER GRIFFITH

Programma e note di / *Programme and notes by* Tom Gunning

Questa sezione è dedicata alla più attiva e sicuramente innovativa casa di produzione americana prima dell'arrivo dei lungometraggi, l'American Mutoscope and Biograph Company. La compagnia, pioniera nel settore, venne avviata nel 1896, con base a New York, e nel 1903 aprì un nuovo studio a Manhattan, sulla 14esima, un'area che comprendeva molti studi di artisti, ed era collegata al più vecchio distretto dei teatri della città. Nel 1908 il quartiere dei teatri si stava spostando a Broadway, mentre la 14esima strada diventò un centro d'affari legati al cinema: soprattutto nickelodeon, ma anche case di produzione e importazione (gli uffici della compagnia danese, Great Northern, filiale americana della Nordisk, era collocata qualche porta dopo la Biograph). Durante il 1908, l'annoso conflitto fra la Biograph e la Thomas Edison

This program is dedicated to the most active and, arguably, the most innovative American film production company before the coming of features, The American Mutoscope and Biograph Company. The pioneer company, launched in 1896, was based in New York City and in 1903 opened a new studio in a brownstone on 14th St in Manhattan, an area that held several artists' studios and adjoined the older theater district of the city. By 1908 the theater district was moving further up Broadway, while 14th street increasingly became a center of film-related businesses, most importantly nickelodeon theaters, but also a few production and importing companies (the business offices of the Danish company, Great Northern, America branch of Nordisk, was located a few doors away from Biograph). During 1908, Biograph's

Co. raggiunse il culmine. Per più di un decennio la Edison aveva provato a dominare la produzione cinematografica americana imponendo i propri brevetti su macchine da presa, proiettori e pellicole. Ma mentre le cause intentate dalla Edison avevano intimidito gli altri produttori americani, la Biograph si sentiva relativamente sicura, grazie al supporto sostanziale proveniente da investimenti bancari e dalla proprietà di proiettori e macchine da presa brevettate (la corte infatti, nel 1907, aveva scagionato la compagnia dall'accusa di violazione del brevetto Edison). Sotto la direzione di Jeremiah J. Kennedy, la Biograph, rispose aggressivamente. Aumentò la produzione e strinse alleanze con numerose case di produzione (soprattutto importatori di film stranieri, come l'italiana Cines, la danese Great Northern e Georges Kleine, che importava film francesi ed inglesi), per rifornire il settore dei nickelodeon con un flusso costante di film al di fuori della Edison e dalle case di produzione che erano state costrette a riconoscerne i diritti legali.
Questo conflitto tra la Edison e la Biograph continuò per tutto il 1908, mentre Kleine negoziava un accordo che entro la fine dell'anno avrebbe riunito i gruppi rivali (nel 1909 da questa unione nacque infatti ufficialmente la Motion Picture Patents Company). Al fine di incrementare il numero e migliorare la qualità dei film, la Biograph assunse dei nuovi registi, tra i quali il famosissimo D.W. Griffith, che passò da attore, e qualche volta scenografo, a regista nell'estate del 1908 e diresse i film della Biograph per i successivi due anni. Questa sezione presenta sia i film del periodo pre-Griffith che del periodo Griffith, ed il cambiamento di stile nei due momenti è davvero evidente.

long-term conflict with the Thomas Edison Co. reached a climax. For more than a decade Edison had tried to dominate all American film production through patents on cameras, projectors and film. While Edison's lawsuits had intimidated other American producers, Biograph felt relatively secure with its substantial support from investment bankers and its own projector and camera patents (which in 1907 courts had found did not infringe Edison's). Under the business leadership of Jeremiah J. Kennedy, Biograph responded aggressively. The company increased production and forged alliances with a number of other production companies (mainly importers of foreign films, such as Cines from Italy, Great Northern from Denmark and Georges Kleine who imported both French and British films), in order to supply the expanding nickelodeon trade with a steady source of film outside of Edison and the production companies he had forced to acknowledge his legal rights. This conflict between the Edison and Biograph "combines" continued throughout 1908, with Kleine negotiating a deal by the end of the year which would unite the rival groups (in 1909 this combination officially became the Motion Picture Patents Company). Desiring to increase the number and improve the quality of films, Biograph hired new directors, most famously D.W. Griffith who moved from actor and sometime scenarist to director in the summer of 1908 and directed al Biograph films for the next two years. This program has both pre-Griffith and Griffith films, and a change in style is evident.

THE SCULPTOR'S NIGHTMARE Stati Uniti, 1908
■ Scen: Joseph Golden; Prod.: Biograph ■ 16mm. D.: 11' a 16 f/s ■ Da: Library of Congress

OLD ISAACS THE PAWNBROKER Stati Uniti, 1908
■ Scen.: David W. Griffith; Prod.: Biograph ■ 35mm. L.: 274 m. D.: 15' a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Museum of Modern Art

BOBBY'S KODAK Stati Uniti, 1908
■ Int.: Bobby Harron; Prod.: Biograph ■ 35mm. L.: 183 m. D.: 8' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Museum of Modern Art

THE ADVENTURES OF DOLLIE Stati Uniti, 1908 Regia: David W. Griffith
■ Prod.: Biograph ■ 35mm. L.: 235 m. D.: 13' a 16 f/s ■ Da: Library of Congress

THE GUERRILLA Stati Uniti, 1908 Regia: David W. Griffith
■ Prod.: Biograph ■ 35mm. L.: 300 m. D.: 16' a 16 f/s Bn. ■ Da: Library of Congress e Cineteca Nazionale

AFTER MANY YEARS Stati Uniti, 1908 Regia: David W. Griffith
■ Prod.: Biograph ■ 35mm. L.: 340 m. D.: 18' a 16 f/s ■ Da: Library of Congress

PROGRAMMA 5: USA 1908 – EDISON E ALTRI
PROGRAMME 5: USA 1908 – EDISON AND OTHERS

Programma e note di / *Programme and notes by* Tom Gunning

Dopo un periodo di stagnazione dovuto alla minaccia di cause legali da parte della Edison, il cinema americano iniziò a rispondere alla rivoluzione del nickelodeon nel 1908. Come ha mostrato Richard Abel, la crescita in popolarità delle pellicole negli Stati Uniti dopo il 1906 (innescata dalla nascita di centinaia di sale che proiettavano programmi brevi ed avevano un biglietto d'ingresso economico che attraeva il pubblico della classe operaia) era dipesa principalmente dai film francesi, specialmente i prodotti della Pathé. Ma nel 1908, alcune case di produzione americane scelsero di riconoscere i brevetti della Edison e di pagare i diritti in cambio della possibilità di produrre e distribuire film come membri della Edison Combine. I film di questa sezione rappresentano le compagnie a cui la Edison permise di diventare vere e proprie case di produzione. Sicuramente la più innovativa tra queste fu la Vitagraph Company, con sede a Brooklyn, che realizzava film già dal 1890 sotto la direzione dei fondatori Albert Smith e J. Stuart Blackton. Dal 1906 la Vitagraph è stata innovatrice in un'ampia gamma di generi – commedie, film a trucchi, film d'azione, e quelli che William Uricchio e Roberta Person hanno definito "film di qualità", adattamenti di classici della letteratura o drammatizzazioni di eventi storici che tentavano di innalzare la levatura culturale sia di questa compagnia che dell'industria cinematografica in generale. Sfortunatamente, mentre molti dei film realizzati nel 1908 dalla Biograph sono ancora reperibili, pochissimi film della Vitagraph sono ancora reperibili, pertanto è molto difficile analizzarne la produzione.

After stagnation under the threat of Edison lawsuits, the American cinema began to respond to the nickelodeon revolution in 1908. As Richard Abel has shown, the growth in popularity in motion pictures in the USA after 1906 (triggered by appearance of hundreds of nickel theaters showing short programs of films with a cheap admission price that attracted working class audiences in droves) had depended mainly on French film, especially the product of Pathé. But in 1908, a number of American production companies chose to acknowledge Edison's patents and pay the company royalties in exchange for the ability to produce and release films as part of the Edison Combine. The films in this program feature those companies that Edison now allowed to become producers. Certainly the most innovative of these was the Vitagraph Company, located in Brooklyn New York making films since the 1890's under its executives and founders Albert Smith and J. Stuart Blackton. Since 1906 Vitagraph had been an innovator in a variety of genres – comedies, trick films, action-based dramas, and what William Uricchio and Roberta Person have called "films of quality", adaptation of literary classics or stagings of historical incidents that strove to raise the cultural capital of the both the this company and the film industry generally. Unfortunately, in contrast to Biograph, most of whose films from 1908 survive, few Vitagraph films exist from this year so it is difficult to evaluate its productions.

THE THIEVING HAND Stati Uniti, 1908
■ Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 107 m. D.: 6' a 16 f/s ■ Da: George Eastman House ■ Conservato grazie al contributo di The National Endowment for the Arts / Preservation funded by The National Endowment for the Arts

FIRESIDE REMINISCENCES Stati Uniti, 1908 Regia: J. Searle Dawley, Edwin S. Porter
■ Prod.: Edison ■ 35mm. D.: 7' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

THE YIDDISHER BOY Stati Uniti, 1908 Regia: Siegmund Lubin
■ Prod.: Lubin ■ 35mm. D.: 5' a 16 f/s ■ Da: George Eastman House

FRANCESCA DI RIMINI Stati Uniti, 1908 Regia: J. Stuart Blackton
■ Prod.: Vitagraph ■ 35mm. D.: 10' a 16 f/s ■ Da: Library of Congress

CUPID'S PRANKS Stati Uniti, 1908 Regia: J. Searle Dawley
■ Prod.: Edison ■ 35mm. L.: 183 m. D.: 10' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Museum of Modern Art

THE HEBREW FUGITIVE Stati Uniti, 1908
■ Prod.: Lubin ■ 35mm. L.: 200 m. D.: 11' a 16 f/s ■ Da: BFI National Archive

PROGRAMMA 6: ALBERT CAPELLANI E LA POLITICA DELLA QUALITÀ
PROGRAMME 6: ALBERT CAPELLANI AND THE POLITICS OF QUALITY

I film di questi anni sono anonimi e seriali, ed il più delle volte non conosciamo i nomi di chi partecipa sullo schermo né di chi sta dietro alla camera. E non abbiamo bisogno di conoscerli; sono la casa di produzione e la serie di produzione ciò che definisce un film del 1905 o del 1908. Eppure, per quanto riguarda il programma del 1907, davanti ad *Amour d'esclave*, una sontuosa messinscena d'antichità, mi sono chiesta per la prima volta: "Chi ha fatto questo film così raffinato?". Bousquet fece il nome di Albert Capellani, e continuando a sfogliare nel suo catalogo risultò che altri due film eccezionali nel programma del 1907 erano infatti di Capellani, ovvero il dramma femminile realistico e suggestivo *Les deux soeurs* e la giocosa féerie *Pied de mouton*: un'affettuosa celebrazione della quinta di cartone poco prima della sua scomparsa.
Ma qualcuno ha cercato di capire come sia potuto accadere che la storia del cinema prima del 1920 sia stata sintetizzata per decenni nella linea Lumière-Méliès-Griffith e non in quella Lumière-Méliès-Capellani-Griffith? Una cancellazione di memoria sotto il comandamento della propaganda anti-cultura-borghese dei surrealisti? Capellani diffonde nei cinema a partire dal suo primo film – l'efficace *Le chemineau* del 1905, basato su un episodio dei *Misérables* di Victor Hugo – contenuti e qualità della cultura borghese, porta sullo schermo Zola, Hugo, Daudet – il suo *Arlesienne* del 1908 è andato purtroppo perso –, infonde ai suoi numerosi film fiabeschi (*scènes des contes*) e alle scene bibliche e storiche un'opulenza d'allestimento di buon gusto, adotta gli sviluppi più attuali della danza moderna e lavorerà con le sue star Stacia Napierkowska e Mistinguette; molto versatile, trova e utilizza per ogni genere i *giusti* mezzi. Nelle *scènes dramatiques* come *Les deux soeurs* e *Mortelle idylle* (1906) porta a valorizzazione per lunghi momenti nelle scene d'esterno l'effetto realistico della fotografia, in un modo per quel tempo senza precedenti. Ma non ne ha nemmeno bisogno, la sua forza cinematografica è tale che i fiocchi di neve di ovatta in *Le chemineau* sembrano terribilmente freddi.
Albert Capellani è nato nel 1870, formazione d'attore (come suo fratello Paul, che lavorerà per la Pathé) al Conservatorio di Parigi. Quando entra alla Pathé, nel 1905, ha alle spalle un'attività d'attore al Théâtre Libre di André Antoine e all'Odéon), di regista (con Firmin Gémier) e direttore amministrativo (del Music-Hall L'Alhambra). Nell'estate del 1908 è nominato direttore della nuova Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (S.C. A.G.L.), creata da Charles Pathé come risposta alla fondazione della Societé film d'art (febbraio 1908). Fino alla fine del 1908 Capellani realizza per la S.C.A.G.L. *L'Arlesienne* (perduto), *L'homme aux gants blancs* (in parte perduto) e *L'assomoir* (non programmato quest'anno), che con i suoi 740m (circa 45' a 16f/s) si avvicina alla durata del lungometraggio. (La prima proiezione, secondo quanto riportato da Bousquet, fu al Cirque d'Hiver a Parigi, il 21 dicembre 1908).
Mariann Lewinsky

The films of these years are anonymous and serial, and we generally do not know the names of the participants on screen or behind the camera. Nor do we need to know them, for in 1905 or 1908, it is the production company and the production series (the genre) that define a film. When organising the 1907 programme, however, in the light of Amour d'esclave*, a gorgeous* mise-en-scène *of classical antiquity, I asked myself for the first time, 'Who made this sophisticated film?' It is Bousquet who provided the name of Albert Capellani, and further on in his catalogue I discovered that two other outstanding films from the 1907 programme also owed their existence to Capellani, the atmospheric and realistic women's drama* Les deux soeurs *and the delightful* féerie Pied de mouton*, an affectionate celebration of the cardboard set shortly before its demise.*
Has anyone ever tried to figure out why film history before 1920 was reduced for decades to Lumière-Méliès-Griffith and not Lumière-Méliès-Capellani-Griffith? Was it perhaps the influence of Surrealist anti-highbrow propaganda? From his very first film on – the memorable Le chemineau *of 1905, based on an episode from Victor Hugo's* Les Misérables *– Albert Capellani transports the contents and qualities of bourgeois culture to the cinema. He films Zola, Hugo and Daudet – his* Arlesienne *of 1908 has unfortunately been lost. His many fairy tale films (scène des contes), biblical and historical scenes reveal him as a great art director, who also adopted the latest developments in modern dance and worked with its stars Stacia Napierkowska and Mistinguette. Highly versatile, he had an unerring sense of the best approach to a given genre. In the outdoor sequences of his scènes dramatiques such as* Les deux soeurs *and* Mortelle idylle *(1906), he uses for moments the realistic effects of the photographic medium in a manner unparalleled at the time. Yet such was his cinematic power that he did not even need this; he could film big cotton wool snowflakes dropping in* Le chemineau *and make them look bitterly cold.*
When Albert Capellani (1870-1931) joined Pathé in 1905, he had already enjoyed success as an actor (for André Antoine and at the Odéon), director (at Firmin Gémier) and administrative director (of the music hall L'Alhambra). In 1908, Charles Pathé appointed him director of the new company S.C.A.G.L., which was founded that summer to compete with Film d'Art. By the end of that year, Capellani had made the following films for S.C.A.G.L.: L'Arlesienne *(now lost),* L'homme aux gants blancs *(fragment of 130m out of 310m survives) and* L'Assomoir *(not on the programme), which at 740 m (some forty minutes long at 16 f/s) is considered the first full-length French film. (It premiered, according to Bousquet p. 177, on 21.12.08 at the Cirque d'Hiver).*
Mariann Lewinsky

LA VESTALE Francia, 1908 Regia: Albert Capellani

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 212 m. D.: 12' a 16 f/s. Col ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

MORTELLE IDYLLE Francia, 1906 Regia: Albert Capellani

■ Prod.: Pathé ■ 35mm [frammento]. L.: 57 m. D.: 3' a 16 f/s ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

CORSO TRAGIQUE Francia, 1908 Regia: Albert Capellani

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 240 m. D.: 13' a 16 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restaurato nel 2008 / Print restored in 2008

SAMSON Francia, 1908 Regia: Albert Capellani

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 273 m. D.: 16' a 16 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Film Center Tokyo, Komiya Collection

L'HOMME AUX GANTS BLANCS Francia, 1908 Regia: Albert Capellani

■ Int.: Marguerite Brésil, Henri Desfontaines, Jacques Grétillat; Prod.: S.C.A.G.L. ■ 35mm. L. or.: 310 m. L.: 133 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cineteca di Bologna

MARIE STUART Francia 1908 Regia: Albert Capellani

■ Int.: Jeanne Delvair, Jaques Gretillat, Henry Krauss, Paul Capellani; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 233 m. D.: 13' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

---

PROGRAMMA 7: Pathé 1908 - 5 film restaurati
PROGRAMME 7: Pathé 1908 - 5 Restored Films

Programma a cura di / *Programme by* Camille Blot-Welles and Stéphanie Salmon

Cinque film Pathé del 1908

La Cinémathèque Française e la Fondazione Jérôme Seydoux-Pathé si associano per la presentazione di cinque film dei fratelli Pathé dal catalogo del 1908.

Il 1908 è un anno di svolta per la società: la crisi economica mondiale, avvertibile negli Stati Uniti alla fine del 1907 e in Europa nel 1908, colpisce duramente l'industria del cinema alla fine del primo semestre. Charles Pathé, prevedendo la flessione degli affari all'inizio dell'anno, opera una decelerazione dell'attività, ma ciò non impedisce che le cifre degli affari diminuiscano nell'insieme delle sue succursali, in particolare a New York. Alla fine dell'esercizio, i benefici sono calati del 10%. La ripresa progressiva degli affari avrà luogo soltanto nel 1909 e, nel frattempo, il rallentamento della domanda comporta delle decisioni: abbassamento del volume di tiratura delle copie, progetti di riduzione dell'attività di produzione di film grazie alla firma dei contratti con delle società annesse (S.C.A.G.L, Film d'Art), riduzione del numero di spedizioni di film alle società concessionarie francesi per il noleggio.

Five 1908 Pathé Flims

Cinémathèque Française and Fondation Jérôme Seydoux-Pathé have joined forces in presenting five Pathé films from the 1908 catalogue.

The year 1908 marked a turning-point for the Pathé company: the world economic crisis, which had surfaced in the United States at the end of 1907 and in Europe in 1908, hit the film industry hard at the end of the first half-year. Charles Pathé, foreseeing the decline in business at beginning of the year, started to slow down activity; however, this did not prevent the figures from dwindling in his subsidiary companies, especially in New York. At the end of the financial year the profits had dropped by 10%. The gradual upswing in business would not start until 1909, and, in the meantime, the decrease in demand meant decisions had to be made: a decrease in print volume, projects for reducing film production with the help of contracts made with affiliated companies (S.C.A.G.L., Film d'Art), reduction of film deliveries to licensed French rental companies.

1908, a pivotal year, terminated a cycle of intense growth (1904-

Il 1908, anno cerniera, chiude un ciclo di crescita intensiva (1904-1907), prima di un riorientamento della politica industriale, orientata a partire dal 1909 verso la fabbricazione di pellicola.
La Cinémathèque Française conserva numerosi negativi dei film Pathé dei primi anni. Henri Langlois li aveva recuperati in seguito alle direttive del governo che obbligavano i produttori, i distributori e i laboratori a privarsi dei film su supporto di nitrato. Nell'agosto del 1951, Langlois è anche riuscito a salvare dalla distruzione numerosi film con l'aiuto del CNC.
Restaurare un film di quegli anni disponendo esclusivamente del negativo, costituisce un lavoro particolare. A quell'epoca, i negativi sono montati in blocco in funzione delle esigenze della stampa ed evidentemente senza sottotitoli. Uno dei problemi principali, in mancanza di ogni altro elemento, è quindi la ricostruzione della storia e delle didascalie. Nel caso dei film Pathé, numerose sceneggiature, depositate all'epoca dalla società, sono conservate alla Bibliothèque nationale di Francia. Questi documenti sono spesso gli unici che ci consentano di ricostruire i film. Tuttavia, bisogna sottolineare che i documenti originali non contengono sempre tutte le informazioni necessarie per un restauro rigoroso, il che conduce talvolta il restauratore ad elaborare gli elementi mancanti seguendo la trama narrativa.
I cinque film Pathé che vi proponiamo in questo programma sono stati salvaguardati recentemente e restaurati quest'anno nell'ambito di questa proiezione speciale. La presentazione della selezione della Cinémathèque Française sarà accompagnata da quella di elementi iconografici conservati alla Fondazione Jérôme Seydoux-Pathé, e da una breve presentazione della Pathé nel 1908 e del lavoro di restauro effettuato per i film presentati.
Camille Blot-Welles e Stéphanie Salmon

1907) before a shift in company strategy, which starting in 1909 would go in the direction of manufacturing film.
Cinémathèque Française has a wide collection of early Pathé film negatives. Henri Langlois rescued them after the government made orders for producers, distributors and labs to eliminate films on nitrate. In August 1951, Langlois also managed to salvage many films from destruction with the help of the CNC.
Restoring a film from that period with just a negative print is a particular kind of restoration. At that time negatives were assembled in bulk depending on printing needs and apparently without subtitles. Without having any other elements to work with, one of the main problems is reconstructing the story and the intertitles. Many screenplays of Pathé films, filed by the company at the time, are kept at the Bibliothèque Nationale de France. These documents are often the only ones that allow us to reconstruct the films. Nevertheless, it is worth mentioning that the original documents do not always contain all the information necessary for a thorough restoration, which sometimes means the restorer must work out the missing parts by following the narrative plot.
The five Pathé films offered in this program were recently rediscovered and restored this year as part of this special showing. The presentation of Cinémathèque Française's selection will be accompanied by a presentation of iconographic elements kept at the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, a brief presentation of the Pathé company in 1908 and the restoration work for the films here presented.
Camille Blot-Welles and Stéphanie Salmon

MONSIEUR ET MADAME FONT DU TANDEM Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 78 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

LE MANUEL DU PARFAIT GENTLEMAN Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 119 m. D.: 6'30" a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

LE CROCODILE CAMBRIOLEUR Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 143 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

LE DROIT DE VIVRE Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 124 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

JE VAIS CHEZ MA TANTE Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 80 m. D.: 4'22" a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

PROGRAMMA 8: ITALIA 1908 - IL CINEMA ITALIANO NEL 1908
PROGRAMME 8: ITALIA 1908 - THE ITALIAN CINEMA IN 1908

Programma e note / *Programme and notes by* Giovanni Lasi

Italia, 1908: la storia all'orizzonte

Per la cinematografia italiana il 1908 è un anno di tumultuosi e contrastanti accadimenti: se da un lato le principali case di produzione gettano le fondamenta per i trionfi internazionali del periodo successivo, dall'altro un'abnorme sovrapproduzione incontrollata e mal gestita (si passa dai 115 film prodotti in Italia nel 1907 ai 267 del 1908) sarà il prodromo della prima vera crisi di settore, che si manifesterà in tutta evidenza solo l'anno seguente.

Durante il 1908 si assiste a un vero e proprio assestamento del panorama produttivo con il consolidarsi delle società meglio organizzate, con la graduale dismissione delle molte ditte artigianali fino ad allora sopravvissute seppur prive di strutture industriali e con la comparsa di nuove case di produzione che avviano l'attività con molte ambizioni, ma con esiti alterni.

Nel corso dell'anno a Milano vengono fondate la Adolfo Croce & C. , la cui produzione cesserà solo tre anni più tardi, e la S.A.F.F.I. – Comerio, che, già alla fine del 1909, a seguito di una profonda crisi finanziaria, sarà rilevata da una cordata di facoltosi aristocratici e successivamente trasformata in Milano Films.

Migliore e duratura fortuna avranno la Pasquali & Tempo, fondata a Torino nel dicembre del 1908 da Ernesto Maria Pasquali e Giuseppe Tempo e soprattutto l'Itala Film, sorta nello stesso anno dalle ceneri della Carlo Rossi & C. e immediatamente ai vertici della produzione italiana soprattutto per merito di un uomo destinato a segnare il futuro della successiva cinematografia: Giovanni Pastrone.

Tra le case minori già sul mercato resistono l'Aquila Film e la Pineschi che continuano la loro produzione seppur surclassate dallo strapotere delle due prime industrie cinematografiche italiane: la Cines e l'Ambrosio.

Sarà proprio l'Ambrosio a cogliere nel 1908 il primo vero e indiscusso riconoscimento dai mercati internazionali grazie al film diretto da Luigi Maggi *Gli ultimi giorni di Pompei* (che sarà presentato nel programma curato da Luigi Virgolin nell'ambito questa medesima sezione del festival).

Tratto dal popolarissimo omonimo romanzo di Bulwer-Lytton, *Gli ultimi giorni di Pompei*, vero e proprio *kolossal* in costume, anticipa tutti i caratteri che contraddistingueranno la produzione di maggior successo della cinematografia italiana: la lunghezza considerevole, l'ambientazione storica, la derivazione letteraria.

La tendenza alla riduzione cinematografica di soggetti storici e letterari non è prerogativa della sola Ambrosio: nel 1908 la Cines produce

Italy, 1908: History in the Horizon

For the Italian film industry 1908 was a year of tumultuous and conflicting events: on the one hand, the leading production companies laid the foundations for their later international success, while, on the other hand, a badly managed and unchecked over-production (Italy produced 115 films in 1907 and 267 in 1908) was the sign of the sector's first real crisis, which would fully surface the following year.

1908 saw an adjustment across the board in production with the consolidation of the better organized companies, the gradual decline of small artisanal companies that had survived despite not having an industrial structure, and the appearance of new production companies with ambitious intentions but uneven results.

Over the course of the year two new companies were set up in Milan: Adolfo Croce & C., which would discontinue production three years later, and S.A.F.F.I. – Comerio, which by the end of 1909 would be taken over by a group of wealthy aristocrats due to financial problems and become Milano Films.

Better luck was had by Pasquali & Tempo, established in Turin in December of 1908 by Ernesto Maria Pasquali and Giuseppe Tempo, and especially Itala Film, which sprang up the same year from the ashes of Carlo Rossi & C. and immediately climbed to the top of Italian production. Itala's sudden rise was mostly due to the efforts of a man who represented the future of the film industry: Giovanni Pastrone.

Some pre-existing minor companies did manage to survive, such as Aquila Film and Pineschi, and continued production despite being outshone by the two most powerful Italian production companies: Cines and Ambrosio.

In fact, it was Ambrosio that first received international recognition in 1908 with a film directed by Luigi Maggi, Gli ultimi giorni di Pompei *(which will be presented as part of the program curated by Luigi Virgolin for this segment of the festival).*

Based on the extremely popular novel by Bulwer-Lytton, Gli ultimi giorni di Pompei*, a real period epic film, foreshadows all the characteristics that would later be the hallmark of the most successful Italian films: considerable length, historical setting and using subjects from literature.*

Ambrosio was not the only production company interested in turning historical or literary subjects into films. In 1908 Cines produced Giuditta e Oloferne*, based on the famous biblical episode, and* La rivale – Scene di vita di Pompei *in addition to bringing the Shakespearian dramas* Amleto *and* Giulietta e Romeo *to the screen*

Giuditta e Oloferne, celebre episodio biblico, e *La rivale – Scene di vita di Pompei*, oltre a portare sullo schermo, per mano di Mario Caserini, i drammi shakespeariani *Amleto* e *Giulietta e Romeo*; la Luca Comerio & C. (dal giugno 1908, S.A.F.F.I. – Comerio) grazie al contributo del direttore artistico Mario Morais non esita ad affrontare l'episodio dantesco *Francesca da Rimini* e il capolavoro manzoniano *I promessi sposi*.

Se il tema storico letterario è uno dei *leit motiv* della produzione del 1908, le case italiane non tradiscono comunque la loro vocazione documentaristica: nelle riprese "dal vero" si distinguono l'Ambrosio, particolarmente impegnata nella documentazione di manovre militari ed esercitazioni militari (tra gli altri titoli *I "Centauri": esercitazioni dei cavalleggeri a Pinerolo* e *Le manovre navali italiane*) e Luca Comerio, instancabile testimone dei grandi eventi nazionali come l'arrivo a Venezia del kaiser Guglielmo II o la tragedia del terremoto di Messina.

Allo stesso modo i drammi e il genere comico continuano ad essere di primaria importanza nell'offerta delle case italiane per il 1908: nella produzione drammatica si segnala in particolar modo l'Itala, ma anche la Cines che propone struggenti e crudeli vicende di amore e di morte, come *Abbandonata* o *Storia di amore*. Tra le più brillanti comiche dell'anno spiccano quelle proposte dall'Itala, tra cui *Il duello dei paurosi*; l'attenzione che la casa torinese riserva al genere comico è del resto comprovata dai febbrili contatti avviati fin dal 1908 da Giovanni Pastrone con André Deed, il famoso comico francese che nel 1909 sarà assunto all'Itala in pianta stabile.

Nel 1908 la produzione italiana si dimostra in grado di competere con successo in ogni campo, ma già sul finire dell'anno nel panorama cinematografico italiano si avvertono le prime difficoltà dovute a una ancora precaria organizzazione del settore e all'aggravarsi di una generale crisi economica internazionale che investe ogni comparto della fragile industria italiana. Sono sinistri scricchiolii, quasi una eco lontana dei disastrosi movimenti tellurici che negli stessi giorni sconvolgono il sud dell'Italia: per Messina e la Calabria si tratterà di immane tragedia, per il cinema italiano solo di energiche, gravi, ma proficue scosse di assestamento.

Giovanni Lasi

with the work of Mario Caserini. Luca Comerio & C. (later, as of June 1908, S.A.F.F.I. – Comerio) with the help of artistic director Mario Morais put together ambitious works such as Francesca da Rimini*, based on a scene from Dante's* Inferno*, and Manzoni's masterpiece* I promessi sposi.

Even though historical and literary themes were one of the leitmotifs *of 1908 production, Italian studios did not give up their interest in documentaries: in shooting "from life" two notable companies were Ambrosio, involved in documenting military exercises and maneuvers (making films with titles such as* I "Centauri": esercitazioni dei cavalleggeri a Pinerolo *and* Le manovre navali italiane*), and Luca Comerio, tireless observer of major national events such as the arrival of Kaiser Wilhelm II in Venice or the earthquake tragedy in Messina.*

Similarly, dramas and comedies also continued to be a priority of Italian production companies for all of 1908. Itala was particularly prominent in producing dramas as was Cines, which offered cruel, heartbreaking stories of love and death, such as Abbandonata *or* Storia di amore. *Works by Itala, such as* Il duello dei paurosi*, stand out among the year's most brilliant comedies; the focus that the Turin company put on the comedy genre was further attested by Giovanni Pastrone's consistent contact with André Deed, the famous French comic who would become part of Itala's permanent staff in 1909.*

In 1908 Italian production proved it was able to successfully compete in every field. However, by the end of the year the Italian film scene already showed the first signs of problems related to the sector's precarious organization and to an international economic crisis, which would sweep across the fragile Italian industry. Sinister creaking sounds, almost a distant echo of the disastrous terrestrial movements that would rock Southern Italy: an appalling tragedy for Messina and Calabria, for the Italian film industry powerful, serious but productive tremors of adjustment.

Giovanni Lasi

TOPOLINI RICONOSCENTI Italia, 1908

■ T. alt.: Il regalo della nonna; Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 146 m. D.: 8' a 16 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

L'ABBANDONATA Italia, 1908 Regia: Mario Caserini

■ Int.: Maria Caserini-Gasparini, Cesare Moltini; Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 8' a 16 f/s. Col ■ Da: Cineteca di Bologna

GIUDITTA E OLOFERNE Italia, 1908 Regia: Mario Caserini

■ Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 127 m. D.: 7' a 16 f/s ■ Da: BFI National Archive

AMLETO Italia, 1908 Regia: Mario Caserini
■ Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 177 m. D.: 9'40" a 16 f/s. Bn ■ Da: Cineteca Nazionale

UN DRAMMA AL MAROCCO Italia, 1908
■ Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 124 m. D.: 6'46" a 16 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

LE MANOVRE NAVALI ITALIANE Italia, 1908 Regia: Giovanni Vitrotti
■ Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 145 m. D.: 8' a 16 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

L'INCONTRO DEI REALI A VENEZIA Italia, 1908 Regia: Luca Comerio
■ Prod.: Luca Comerio e C. ■ 35mm. L.: 130 m. D.: 7' a 16 f/s ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

IL DUELLO DEI PAUROSI Italia, 1908
■ Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 90 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

PROGRAMMA 9: ITALIA 1908 – CATASTROFI / *PROGRAMMA 9: ITALY 1908 – DISASTERS*

Programma e note / *Programme and notes by* Luigi Virgolin

Il terremoto di Messina, o dello statuto di realtà

Lo specifico audiovisivo predispone per la sua stessa natura una partita dall'esito sempre rinviato che si gioca tra la riproduzione e l'interrogazione della realtà.

Se volessimo adoperare alcuni strumenti critici per rilevare la distanza tra il dato fenomenico e le tracce registrate dai media, potremmo prendere a sciagurato campione l'evento memorabile del 1908, ossia il devastante terremoto che alla fine dell'anno colpisce le province di Messina e Reggio Calabria e che attira a sé tutta l'attenzione nazionale e internazionale.

La questione principale che si pone allo spettatore riguarda l'informazione – oggi diremmo piuttosto la comunicazione, decisamente più invasiva e *up to date* – e i modi di rappresentazione del reale. Che cosa si conosce? Cosa si sa veramente? E soprattutto, trattandosi anche di riproduzioni di immagini fisse e in movimento, cosa si vede? È in gioco con tutta evidenza l'intelligibilità stessa dell'evento, sia sul piano cognitivo sia su quello sensoriale.

"I cavi del telegrafo sottomarino, le linee telegrafiche, telefoniche e ferroviarie sono in più punti guaste e interrotte e le notizie giungono incomplete e frammentarie" riporta *Il Giornale d'Italia* il giorno successivo alla catastrofe. Siamo trascinati con violenza nel bel mezzo di una situazione di estrema caoticità conoscitiva, equiparabile a una situazione di conflitto nella quale precipita e viene meno il regime abituale di veicolazione del senso.

The Earthquake in Messina, or the Rules of Reality

The very nature of the audiovisual form sets into motion a game between reproducing and investigating reality, the result of which is never final.

If we wanted to use critical means to show the distance between an actual fact and how the media represents it, we could take the unfortunate example of an unforgettable 1908 event, the devastating earthquake that hit the provinces of Messina and Reggio Calabria at the end of the year, which attracted national and international attention.

The main issue confronting the viewer regards information – today we would call it communication, decidedly more invasive and up to date – and how reality is represented. What are we aware of? What do we truly know? And, more importantly, since we are also dealing with reproductions of still and moving images, what do we see? Clearly the event's intelligibility is at stake, on a cognitive and sensory level.

"Submarine telegraph cables, telegraph, telephone and train lines are down in more than one place and the news arrives in bits and pieces," reported Il Giornale d'Italia *the day after the disaster. We are violently dragged into a situation where the ability to know teeters in extreme chaos, similar to a situation of conflict where the usual means of transmitting information suddenly plummets and falls apart.*

It is not a coincidence, from an interpretive point of view, that in order to deal with an enormous catastrophe a state of emergency is declared, and, as a result, the normal administration of justice is sus-

Non è un caso, dal punto di vista interpretativo, che per far fronte all'immane catastrofe si dichiari da subito lo stato d'assedio, con la conseguente sospensione della giurisdizione ordinaria. Si instaura in questo modo un rapporto di analogia con uno scenario bellico immerso in una nebbia semantica.
La registrazione meccanica reca con sé inevitabilmente la questione del tempo e l'esperienza della sua percezione. Ancora la stampa dell'epoca tenta di misurare lo scarto che si frappone tra accadimento e durata soggettiva: "Si parla di una scossa iniziale, alle 5.23 del 28 dicembre, durata 32 secondi! Avete mai fissato sul piccolo quadrante dei minuti, sul vostro cronometro, quanto sono brevi trentadue secondi, un mezzo minuto? Ebbene, mezzo minuto è stato anche troppo lungo per radere al suolo tutta una regione!" (*L'Illustrazione italiana*).
Lo statuto dell'immagine condanna l'immagine ad una vita effimera e caduca, ad una specie di morte in vita. Ecco il motivo per cui una manciata di quadri, 'dal vero' di pochi minuti esalano il respiro, ipnotico e mortifero, di secoli interi.
Luigi Virgolin

pended. In this way, the situation becomes analogous to a state of war steeped in semantic fog.
Mechanical means of recording inevitably involve the issue of time and the experience of its perception. The press of the time still tried to measure the margin of difference between the actual event and its subjective duration: "A first tremor at 5:23 AM on December 28 that lasted 32 seconds! Have you ever noticed on the small minute dial of your chronometer how brief a half-minute or thirty-two seconds are? And yet half-minute was more than enough time to raze an entire region!" (L'Illustrazione italiana*).*
The nature of images condemns them to an ephemeral and fleeting life, to a kind of death in life. Perhaps that is the reason why a handful of paintings painted "from life" in a matter of minutes captures the breadth of entire centuries, both hypnotic and mortal.
Luigi Virgolin

Parte prima: Il terremoto di Messina e i suoi echi / *First Part: Messina Earthquake and Its Echoes*

TREMBLEMENT DE TERRE DE MESSINE Francia, 1909

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 135 m. D.: 7'22" a 16 f/s ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

COCÒ E IL TERREMOTO Francia, 1910

■ Prod.: Cines; Int.: Lorenzo Soderini ■ 35mm. L.: 113 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Cineteca Nazionale

L'ORFANELLA DI MESSINA Italia, 1909 Regia: Giovanni Vitrotti

■ Prod.: Ambrosio ■ 16mm. L.: 71 m. D.: 90'41" a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Deutsche Kinemathek

Parte seconda: Pompei e il fascino dell'antico / *Second Part: Pompei and the Fascination with Antiquity*

GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI Italia, 1908 Regia: Luigi Maggi

■ Sog.: Roberto Omegna, dal romanzo "The Last Days of Pompeii" di Edward G. Bulwer-Lytton; F.: Roberto Omegna, Giovanni Vitrotti; Int.: Lydia De Roberti, Umberto Mozzato, Luigi Maggi, Mirra Principi, Ernesto Vaser, Cesare Gani-Carini; Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 344 m. D. 19' a 16 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

VISIT TO POMPEI Francia, [1913?]

■ Prod.: [Pathé? Elge-Gaumont?] ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5'30" a 16 f/s. Bn ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

PROGRAMMA 10: VISIONS IMPOSSIBLES – PRESENTE E FUTURO DEI TRUCCHI CINEMATOGRAFICI
PROGRAMME 10: VISIONS IMPOSSIBLES – EVOLUTIONS OF THE FILM TRICK

Immaginiamoci la produzione cinematografica degli anni 1900-1910 come un foglio di carta, suddiviso per il lungo da circa dodici strisce irregolari che rappresentano le *Séries de production* (oggi si direbbe generi). In questo modo si riuscirebbe a raffigurare graficamente quando iniziano o quando terminano le serie produttive, quanto si gonfino o si assottiglino in rapporto alla percentuale quantitativa rispetto alla produzione generale e, ancora, quali di queste si trovino in una fase di trasformazione dinamica (rosso), quando invece si mantengano in una posizione di fredda costanza (blu), oppure quando invecchiando si ritirino (blu tenue). Fino al 1908 compreso la striscia delle *Scènes à trucs et transformations* si accenderebbe di rosso fuoco, visto che questo genere dalle sorprese visive faceva uso e consumo dei propri effetti e si trovava sotto la pressione del continuo rinnovamento. Nel 1908 sono attuali le animazioni degli oggetti, i cartoon e tutti quegli smembramenti e quelle deformazioni dei corpi sempre senza conseguenze. Le invenzioni delle *scènes à trucs* vengono immediatamente riprese da altri generi; le riprese rimpicciolite di moda nel 1907 vengono usate già nel 1908 per la rappresentazione di immagini interiori, meta-diegetiche (*Le Plus beau jour de la vie*, *Dans le sous-marin*), risolvendo un autentico problema tecnico, perché, come sosteneva in modo pertinente Théophile Pathé, è "impossibile filmare un sogno – è inaccessibile all'occhio umano".
La *féerie* nel 1908 si trova nella fase blu tenue: vengono proposti ancora bellissimi numeri (*Les Papillons japonais*), ma spesso sono solo rifacimenti. E il cambiamento che nel 1907 funzionava bene per i film fiabeschi (per esempio *Barbe Bleue*) e che avvicinava il genere ai successi storici del film in costume, ossia il passaggio dal palcoscenico alle riprese in esterno con scenografie naturali, portò nel 1908 le *féeries* verso una diffusa incoerenza (*L'étang*). I rifacimenti come *Excursion dans la lune* e *La rose et l'abeille* (non in programma) risultano più deboli rispetto alle versioni originali, ma richiamano l'attenzione a film molto popolari. Al successo mondiale del britannico *Rescued by Rover* del 1905 fa seguito *The Dog Outwits the Kidnappers*, divertente sequel con gli stessi interpreti.
Mariann Lewinsky

Let us imagine the film production of the years 1900-1910 as a sheet of paper, divided horizontally into about twelve irregular bands representing the different séries de production *(nowadays we would call them genres). This would permit us to show graphically when the various production series began or ended, how they broadened or narrowed depending on their quantitative proportion of total production, when which of them was in a phase of dynamic change (red), continuing in cool consistency (blue) or in decline (pale blue). Up to and in 1908 the bands of the* scènes à trucs et transformations *would have glowed bright red, because this carnivalesque genre of visual surprise was continually exhausting its effects and under constant pressure to innovate. In 1908, object animations, cartoons and miraculously unharmed dismembered and reshaped bodies were all the rage. Inventions in animation were immediately applied to other genres; by 1908, the miniaturised figure photography so popular in 1907 in the* scènes à trucs *and* féeries*, was already serving (in dramatic and comic* pictures*) to convey the interior images of the mind, (*Le Plus beau jour de la vie, Dans le sous-marin*), thereby solving a genuine technical problem, for, as Théophile Pathé aptly noted, it is 'impossible to film a dream – it is inaccessible to the human eye'.*
In 1908, féeries *were in the pale blue phase. To be sure, there were still some splendid numbers such as the* Papillons japonais*, mostly remakes. And what had worked well in the fairy-tale films (e.g.,* Barbebleue*) in 1907, bringing the genre close to the successful historical costume drama, namely the switch from the studio stage to outdoor settings, led to diffuse incoherence in the* féeries *of 1908 (*L'étang*). Remakes such as (*Excursion dans la lune*) and (*La rose et l'abeille*) (not on the programme) seem weaker than the original versions, but they point the way to particularly successful films from earlier years.*
Rescued by Rover*, the British international hit of 1905, was followed in 1908 by* The Dog Outwits the Kidnappers*, a humorous sequel featuring the same cast.*
Mariann Lewinsky

THE DOG OUTWITS THE KIDNAPPERS Gran Bretagna, 1908 Regia: Fitzhamon Lewin
■ Int.: Blair (Rover), Barbara Hepworth (bambina), Cecil Hepworth (rapitore); Prod.: Hepworth Manufacturing Company ■ 35mm. L.: 135 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

PAPILLONS JAPONAIS Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 83 m. D.: 4'32" a 16 f/s. Col ■ Da: Deutsche Kinemathek

L'ÉTANG ENCHANTÉ Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 53 m. D.: 3' a 16 f/s. Col ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

[PATHÉ TRICK FILM 1908 NO. 2] Francia, 1908
■ 35mm. L.: 60 m. D.: 3'16" a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

L'INSAISISSABLE PICKPOCKET Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 80 m. D.: 4'22" a 16 f/s. Bn ■ Da: Cineteca di Bologna

LE BON INVALIDE ET LES ENFANTS Francia, 1908
■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 67 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Lobster Films

AUTEUR À LA MODE Francia, 1908
■ T. alt.: Ein spannend fesselnder Roman; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 145 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

LES REFLETS VIVANTS Francia, 1908 Regia: Camille de Morlhon
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 60 m. D.: 3'40" a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

RÊVE DES MARMITONS Francia, 1908 Regia: Segundo de Chomon
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 156 m. D.: 6'48" a 20 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Lobster Films

FANTASMAGORIES Francia, 1908 Regia: Emile Cohl
■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 50 m. D.: 2'44" a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

THE ACROBATIC FLY Gran Bretagna, 1908 Regia: Percy Smith
■ Prod.: Urban ■ 35mm. L.: 50 m. D.: 2'11" a 20 f/s. Bn ■ Da: Lobster Films

LE PLUS BEAU JOUR DE LA VIE Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 252 m. D.: 14' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

DANS LE SOUS-MARIN Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 145 m. D.: 8' a 16 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

WOMAN DRAPED IN PATTERNED HANDKERCHIEFS Gran Bretagna, 1908 Regia: George Albert Smith
■ Prod.: Natural Color Kinematograph Company ■ 35mm. L: 30m. D.: 1'40" a 16 f/s. Col ■ Da: BFI National Archive

---

PROGRAMMA 11 / *PROGRAMME 11: VISIONS SENSUELLES*

Aeroplane Gliding: per quattro volte il velivolo plana sopra una distesa di prati pieni di alberi da frutto e poi viene di nuovo spinto su per la collina. Proprio come l'andare in slitta, da bambini, sul piccolo pendio di neve dietro casa: scivolare giù e tornar su scarpinando a fatica. *Viaggio in nave*: nella schiuma dell'alta marea si alza e si abbassa la

Aeroplane Gliding*: four times, the aeroplane glides down into a meadow landscape full of fruit trees and is shoved uphill again. Just like when we went sledding as children, on the little snowy slope behind the house – sliding down and tramping up again.*
Sea Voyage*: on the foam of the high sea, the bow of the ship rises and*

prua della nave, e a lungo guardiamo giù dal ponte, rapiti dalla sensazione del viaggio, una sensazione di freschezza. Il dramma di *Nuit de Noël* mostra a ritmo laconico un'immagine dietro l'altra, immagini senza alcuna smanceria espressiva, immagini dirette di bellezza e verità. Noi guardiamo; il fuoco arde; loro danzano; il mezzo si gira; si rovescia addosso agli scogli.
Il cinema, con la sua natura proteiforme, ha le potenzialità per le identità e gli effetti più disparati. È evidente che in parte si escludano da sé; le persone che sono condizionate dal cinema contemporaneo oppure anche da quello già degli anni Venti, spesso non sanno assolutamente come rapportarsi ai film del 1908, non vedono ciò che c'è da vedere.
La felicità di guardare nella bellezza limpida: l'acqua scintillante, il movimento non familiare e affascinante di un boa in tutta la sua lenta corporeità, una catasta di legna, carrozze di cavalli; per un film, è sufficiente portare alla luce una bellezza (per dirla integralmente "portare alla luce una bellezza a partire da quello che ancora è imperfetto", così definisce Zeami Motokiyo uno dei nove stadi del Teatro Nô, lo "stile della bellezza disinvolta"). E loro, gli spettatori del 1908, guardano il serpente dall'altra parte della gabbia, esattamente come noi. Quindi abbiamo capito bene.

Un altro merito di questo cinema è il fatto che siano possibili film molto semplici e quasi privi di contenuto. *Une famille nombreuse* non è altro che una coreografia di massa: il semplice scambio di un maiale per un bebé o un bouquet da sposa per una corona funeraria è sufficiente per un film.
La madre è morta, il padre beve, la figlia più grande lavora e cresce i suoi piccoli fratelli e sorelle. Il fatto che lei non riesca, in un primo momento, a perdonare il padre pentito – anche questo è sufficiente. *Die kleine Mutter* è un film commovente.
Mariann Lewinsky

falls, and we gaze down on the deck for quite some time, gripped by a sense of travel, a feeling of freshness. In a laconic rhythm, the drama of Nuit de Noël *shows us one image after the other, images that make no expressive fuss, in fact, no fuss at all, images of a direct beauty and realness. We watch; the fire glows; they dance; the horse-drawn cart flips over and plunges over the cliffs.*
Film, with its protean nature, has the potential for different identities and perceptual forms. They can apparently be mutually exclusive; people conditioned by contemporary cinema or even that of the 1920s are often baffled by the films of 1908; they do not see what there is to be seen.
The pleasure of gazing upon undisguised beauty: the sparkling water, a gigantic moving snake, in all its slow, unfamiliar and fascinating motion, a wood-pile, horse-drawn carriages; it is sufficient for a film to allow beauty to emerge (the complete quotation is 'To allow beauty to emerge from what is as yet imperfect', which is Zeami Motokiyo's definition of one of the nine levels of Noh theatre, the 'art of unselfconscious beauty').
And they, the spectators of 1908, watch just as we do, from the other side of the animal's cage and the guard-rail. So we have understood correctly after all.

Another characteristic of this cinema is that quite simple films, virtually without content, were still possible. Une famille nombreuse *is merely a choreography of mass; other films are based on simple confusions – between a pig and a baby or a bride's bouquet and a funeral wreath. That is sufficient for a film.*
The mother is dead, the father drinks, the oldest girl goes out to work and raises her younger siblings. That she cannot forgive her repentant father at first is sufficient; The Little Mother *is an affecting film.*
Mariann Lewinsky

AEROPLANE GLIDING Gran Bretagna, 1908
■ 35mm. L.: 30 m. D.: 1'40" a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

[AUF HOHER SEE] Italia?, 1908?
■ T. alt.: [Oberland und Berna] ■ 35mm. L.: 80 m. D.: 4'22" a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

NUIT DE NOËL Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 220 m. D.: 12' a 16 f/s. Col ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

REPAS DU SERPENT Francia, 1908
■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 53 m. D.: 2'53" a 16 f/s. Col ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

SOCIETY WEDDING Francia, 1908
■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 90 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

EINE KLEINE MUTTER Francia, 1908
■ Prod.: Lion ■ 35mm. L.: 155 m. D.: 8'30". Bn ■ Da: BFI / National Archive

LA FABRICATION DU CHARBON DE BOIS Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 120 m. D.: 6'30" a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

EINE REISE AUF DIE FITSCHI INSELN Francia, 1908
■ Prod.: Eclipse ■ 35mm. L.: 133 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

UNE FAMILLE NOMBREUSE Francia, 1908
■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 152 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

---

PROGRAMMA 12 / PROGRAMME 12: VISIONS DU RÉEL – VISIONS D'ART

Classici opposti: alto e basso

Gli storici del cinema si aggiornano attraverso i film sulla cinematografia della *belle époque*; nello scegliere una "visione panoptica" (A. Gaudreault), riescono a cogliere, all'interno del panorama sincronico della produzione culturale della *belle époque*, le immagini cinematografiche nella loro "sequenza culturale" e a intrecciarle con la fotografia, il varietà, la pittura e la letteratura per ragazzi. Viceversa, la cinematografia trasmette contenuti attuali, mode, immaginazione. Dell'annata filmica del 1907 salta all'occhio quanto la fame e la povertà siano realmente una presenza minacciosa nelle *Scénes dramatiques* (basti pensare a *La lutte pour la vie* e *Le bagne des gosses*); questi, gli spunti, che riguardano la prima parte del programma. In *A Day in a Dog's Home* c'è un'immagine che si stampa come in una foto: l'anziana donna nel cortile del canile (dove la ricca signora viene in visita e si sceglie un cane).

Noi che viviamo immersi in una contemporaneità in cui i media si mescolano, dove quasi non esiste messinscena operistica che non creda di riuscire a fare a meno della proiezione di immagini in movimento sullo sfondo del palco, dove i più interessanti registi teatrali fanno ballare agli attori danze mute o gli fanno cantare a cappella, non saremmo un cattivo pubblico per la storica prima di gala nella Salle Charras di *L'Assassinat du Duc de Guise* del 17 novembre 1908. Era costruita su dei filmati di balli in stile greco (*Le Secret de Myrto*) in un *poème musicale* di Bérardi, da una "Serie Veneziana" di proiezioni d'immagini fisse autocrome accompagnate dalle musiche di Scarlatti

Popular Opposites: High and Low

Film historians watch films to school themselves in belle epoque cinematography; if they choose a 'panoptic perspective' (A. Gaudreault), they can place the cinematic images within the synchronic panorama of belle epoque cultural production in their 'cultural order', linking them with photography, music hall, painting and juvenile literature. Conversely, cinematography transports current contents, fashions and imaginations. When looking at the films made in 1907, I was struck by the genuinely looming presence of hunger and poverty in the scènes dramatiques *(think of* La lutte pour la vie *and* Le bagne des gosses*); this inspired the first part of the programme. An image as unforgettable as a photograph: the old woman in the yard of the dog shelter (where the rich lady visits to choose a dog).*

Given our experience nowadays, when media mix, scarcely an opera production dispenses with the projection of moving images on stage and the most interesting theatre directors have their actors dance silently one moment and sing a cappella the next, we would not make a bad audience for the historic gala premiere of L'assassinat du Duc de Guise *on 17 November 1908 at the Salle Charras. It consisted of filmed dances in the fashionable ancient Greek style (*Le secret de Myrto*) to a* poème musicale *by Bérardi, a "Venetian Series" of projected autochrome images with music by Scarlatti and Monteverdi, the recitation of a poem by Rostand illustrated with a (filmed) pantomime and the two films* L'empreinte ou la main rouge *("mimodrame cinématographique") and* L'assassinat du Duc de Guise *("Piece ciné-*

e Monteverdi, dalla recitazione di una poesia di Rostand illustrata tramite una pantomima (filmata) e dai due film *L'empreinte ou la main rouge* ("Mimodrame cinématographique") e *L'assassinat du Duc de Guise* ("Pièce cinématographique"), a loro volta accompagnati dalle composizioni originali. Entrambi i film sono incentrati sulla performance del corpo. Accanto al mimo Gaston Séverin nel ruolo principale di Pierrot, le attrazioni di *L'empreinte* sono la *Valse chaloupée* delle star del varietà Mistinguette e Max Dearly (che con questo ballo-apache hanno fatto furore al Moulin Rouge a partire dal 27 luglio 1908) assieme all'esibizione dell'artista danzatrice Stacia Napierkowska. La tensione e la coerenza di *L'assassinat du Duc de Guise* si basano sulla presenza imponente di Charles Le Bargy nei panni neri dell'attentatore e su quella di Albert Lambert come vittima bianca; la qualità della performance ci è immediatamente chiara. Per fortuna gli storici di cinema hanno smesso di definire il valore di un film a base del numero di inquadrature o dei movimenti della macchina da presa.
Mariann Lewinsky

matographique"), each accompanied by original compositions. Both films rely on body performance. Alongside the mime Gaston Séverin, who plays the leading role of Pierrot, the highlights of L'empreinte *are the valse chaloupée by the music-hall stars Mistinguette and Max Dearly (who had been causing a sensation with this Apache dance at the Moulin Rouge since 27 July 1908) and the performance of the dancer Stacia Napierkowska. The tension and coherence of* L'assassinat du Duc de Guise *are rooted in the powerful presence of Charles Le Bargy as the black perpetrator and Albert Lambert as his white victim; the quality of the performance is immediately apparent to us. Thankfully, film historians have stopped measuring the quality of a film by the number of shots and the movement of the camera.*
Mariann Lewinsky

MARCHÉ AU VILLAGE Francia, 1908
■ Prod.: Theophile Pathé ■ 35mm. L.: 94 m. D.: 5' a 16 f/s. Col ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

L'ENFANCE CHARITABLE Francia, 1908
■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 111 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

A DAY IN A DOG'S HOME Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 50 m. D.: 2'44" a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

CLIFF CLIMBING; THE EGG HARVEST OF FLAMBOROUGH HEAD Gran Bretagna, 1908
■ Prod.: Cricks and Martin ■ 35mm. L.: 132 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

NOCE EN BRETAGNE Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 153 m. D.: 5' a 24 f/s. Bn ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

LE CULTURE DES HUÎTRES Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 127 m. D.: 7' a 16 f/s ■ Da: BFI National Archive

ICH HABE KEINEN FRACK Francia, 1908
■ Prod.: Pathè ■ 35mm. L.: 135 m. D.: 7'22" a 16 f/s. Bn e imbibito. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Deutsche Kinemathek ■ Restaurato nel 2008 presso L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato imbibito / Restored in 2008 at L'Immagine Ritrovata from a tinted nitrate print

Visions d'art (Salle Charras, 17.11. 1908) : 1. Le secret de Myrto (Régina Badet)

DANS L'HELLADE Francia, 1909
■ Int.: Stacia Napierkowska; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 74 m. D.: 3'30" a 18 f/s. Bn ■ Da: Nederlands Filmmuseum

2: Série vénetienne de plaques autochrome:

VENICE, REINE DE L'ADRIATIQUE Francia, 1912

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. D.: 3'. Tricromia ■ Da: Archives Gaumont-Pathé

3: M. Le Bargy, lecture de vers d'Edmond Rostand

BENOÎT CONSTANT COQUELIN DANS CYRANO DE BERGERAC Francia, 1900 Regia: Clément Maurice

■ Prod.: Phono-Cinema Théâtre; Int.: Ainé Coquelin, Desjardin ■ Digibeta. D.: 2'. Col ■ Da: Lobster Films

LA VALSE CHALOUPÉE Francia, 1908 Regia: Paul Henry Burguet

■ Estratto da: L'empreinte ou la main rouge; Int.: Mistinguett, Max Dearly; Prod.: Le Film d'Art ■ 35mm. L.: 51 m. D.: 2' a 18 f/s. Col ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

L'EMPREINTE OU LA MAIN ROUGE Francia, 1908 Regia: Paul Henry Burguet

■ Sog.: dalla pantomima "Conscience"; Int.: Gaston Séverin (Pierrot), Max Dearly, Mistinguett, Stacia Napierkowska, Henri Etiévant, Albert Dieudonné; Prod.: Le Film d'Art ■ 35mm. L.: 265m. D.: 14' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

LUCIA DI LAMMERMOOR Francia, 1908

■ Fonoscena cantata da: Enrico Caruso, Marcella Sembrich; Prod.: Georges Mendel ■ 35mm. L.: 118 m. D.: 4'18" a 24 f/s. Bn ■ Da: Lobster Films

FORZE IRRESISTIBILI

FORZE IRRESISTIBILI: ATTRICI COMICHE E SUFFRAGETTES (1910-1915)

IRRESISTIBLE FORCES: COMIC ACTRESSES AND SUFFRAGETTES (1910-1915)

A cura di Mariann Lewinsky, con il sostegno dell'Associazione Orlando, del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, della Biblioteca Italiana delle Donne, nell'ambito del progetto *Pioniere del cinema* curato da Monica Dall'Asta

Il Cinema Ritrovato rappresenta, da ventidue anni, un luogo dove scoprire film, vederli, per rendersi conto di quanto siano diversi da come i nostri pregiudizi e le leggende storiografiche ce li hanno rappresentati. Nei primi due decenni di vita de Il Cinema Ritrovato, è stata centrale l'esplorazione del cinema degli anni Dieci, in particolare i film delle grandi attrici, le dive italiane, Asta Nielsen e altre. E – a complemento dei 'diva film' – le serie dei film comici. Quest'anno uniamo questi due filoni in un'unica rassegna nella quale protagoniste sono attrici comiche dei primi anni Dieci.
I film comici diventano, dal 1910 in poi, una produzione veramente seriale. Le attrici comiche – le eroine dei serial francesi Leontine e Rosalie, o l'italiana Lea Giunchi (che, talvolta, ha accenti più da *comédienne* che da comica) – si inseriscono, come i loro colleghi uomini, nella grande tradizione clownesca e quindi possono essere brutte, trasgressive, distruttive.
Un'altra tipologia di ruoli sono le adolescenti scatenate (*Enfants terribles*, *Backfische*, *tomboys*), ancora più pericolose se agiscono in coppia come le sorelle inglesi Tilly e Sally (1910-1915). Producono disastri, scappano e restano impunite.
Poi ci sono attrici come Gigetta Morano, che possiede una gamma di ruoli ampia e che, con partner fissi o saltuari, pratica stabilmente la commedia, genere che spesso si basa sullo spettacolo del pas-de-deux, della coppia maschile-femminile, dove spesso il maschio è goffo e stupido e la donna sveglia ed elegante.
È il periodo della lotta per il voto alle donne, guidata dalla Women's Social and Political Union fondata nel 1903 da Emmeline Pankhurst e dalle sue figlie Christabel e Sylvia Pankhurst (quest'ultima sarà poi tra le protagoniste della nascita dell'ala più radicale del movimento). Dopo il fallimento, nel 1910, di un'iniziativa legislativa, si verificano proteste di massa e il movimento si radicalizza. Le suffragette, deliberatamente, commettono oltraggi all'ordine, si incatenano alle cinte del

Curated by Mariann Lewinsky, with the support of the Associazione Orlando, Dipartimento di Musica e Spettacolo and Biblioteca Italiana delle Donne, in the framework of the Pioniere del cinema *project, curated by Monica Dall'Asta.*

For twenty-two years now, Il Cinema Ritrovato has been a place to discover and watch films, and to realise that they were not what our own preconceptions and historical legend had led us to expect. Central to this experience was the exploration of the cinema of the 1910s and the films of the great actresses like the Italian divas and Asta Nielsen, as well as the complement to the diva drama – the comic series. This year we are bringing the two strands together in an international programme with female comedians of the 1910s.
After 1910, the production of the comic series became truly serial. Like their male colleagues, women comics such as the French series heroines Leontine and Rosalie belong to the great tradition of the clown; they can be ugly, aggressive and destructive.
Another important role is that of the unruly adolescent girl (Enfants terribles, Backfische, tomboys), *worse still when she comes in twos like the English Tomboy sisters Tilly and Sally (1910-1915).*
Apart from the comic series and the diva film, actresses like Lea Giunchi and Gigetta Morano made their name playing a broad range of characters; they appeared with permanent and changing partners mainly in comedies, a genre frequently rooted in the couple's pas-de-deux (and often it is the man who is stupid and the woman clever).
It was the age of the suffragettes and their struggle for the vote, of the Women's Social and Political Union founded in 1903 and its leaders Emmeline Pankhurst, her daughter Christabel Pankhurst and the more radical Sylvia Pankhurst. Mass protests and a process of radicalisation followed the failure of a legislative initiative in 1910. The suffragettes deliberately provoked public scandals; when nothing else worked, they chained themselves to railings at the Houses of Parliament, smashed the windows along an entire street, invented the political hunger strike (and were force-fed), ignited fires and set off bombs. In 1913, Emily Davison threw herself in front of the king's horse at the Epsom Derby and died for the cause.

Parlamento, sfasciano le vetrine lungo tutta una strada, praticano i primi scioperi della fame (venendo sottoposte alla nutrizione forzata), compiono attentati incendiari e dinamitardi e, nel 1913, Emily Davison si butta sotto al cavallo del re al Derby di Epsom, trovando la morte.
Esistono filmati di questo terribile incidente, dei cortei e delle dimostrazioni. Però è soprattutto nella commedia che il cinema tratta il tema così attuale ed eccitante dell'emancipazione delle donne: i ruoli e gli stereotipi maschili e femminili vengono scossi, scompigliati, tramutati e messi in scena cinematograficamente secondo ogni variante di fantasia positiva o negativa. Protetti dall'irrealtà comica i film rendono (già) visibili le possibili realtà future che sono (ancora) inconcepibili.
Il cinema era fin dai suoi inizi una sfera pubblica accessibile a tutti, anche alle donne, conteneva e rifletteva, fino alla prima guerra mondiale, una moltitudine di ambienti sociali diversi. Da qui nasce l'apertura, la diversità e la mobilità dell'immagine del ruolo dei sessi che è conseguenza di una produzione non ancora standardizzata e di una regia che aveva una funzione debole, che lasciava alle donne che lavoravano nel campo del cinema molta libertà, dove le attrici creavano i loro ruoli in maniera assai autonoma, e spesso partecipavano ai loro film anche come produttrici o co-registe. Soltanto dagli anni Venti in poi diviene naturale che le donne siano attrici e considerate materia passiva senza autonomia creativa, dirette da uomini in film prodotti da uomini. Fino al 1920 queste relazioni di potere non erano ancora totalmente stabilite.
Osservando le donne nei film degli anni 1900-1915, ci viene il forte sospetto che la nostra idea, che le donne prima della Grande Guerra fossero sottomesse ad una non-libertà e che gli anni Venti le abbiano liberate, non sia veritiera. Certamente è errata se osserviamo la loro attività cinematografica.
Le forze irresistibili – ci siamo ispirate al titolo di una commedia di Gigetta Morano – delle donne nei primi anni Dieci sono sorprendenti ancora oggi. Ciò significa che il presente ha ancora bisogno di questi film.
Dieci anni fa, nel 1998, Pierre Bourdieu ha pubblicato la sua ultima opera, *Il dominio maschile*, sul potere maschile come paradigma di ogni dominio, l'ha scritto perché trovava sorprendente il fatto che "l'ordine stabilito, con i suoi rapporti di dominio, i suoi diritti e i suoi abusi, i suoi privilegi e le sue ingiustizie si perpetui con tanta facilità, a parte qualche incidente storico, e che le condizioni d'esistenza più intollerabili possano apparire tanto spesso accettabili e persino naturali".

Alcune date da ricordare:
I primi Paesi ad introdurre il voto femminile sono stati l'Australia (1902), la Finlandia (1906), la Norvegia (1913) e la Danimarca (1915). Dopo la prima Guerra Mondiale, l'Austria, la Germania, la Svezia, gli Stati Uniti (nel 1920) e la Gran Bretagna (nel 1919 limitato alla donne con più di trent'anni, dal 1928 a tutte). In Italia, Francia e Belgio, le donne ottennero i diritti politici dopo la seconda guerra mon-

We have documentary footage of this incident as well as parades and demonstrations, but it was above all in the comedy films that the exciting and burning issues of women's emancipation were addressed and gender roles playfully confounded and acted out. The cinema produced and projected a wealth of male and female roles and negative and positive fantasies. Thus under the protective umbrella of comic unreality, films rendered visible possibilities that were still almost inconceivable.
From the beginning, cinema was a public sphere open to all, including women. Into the period of the First World War it contained and reflected the diversity of the most various social milieus. This produced a great openness, variety and mobility, which also extended to the images of gender roles conveyed on film. The fact that film production was not standardised and that the function of directors was still quite weak gave a good deal of scope to women working in the field. As actresses they had a high degree of autonomy in shaping their roles, and were often involved in their films as producers or co-directors. Not until the 1920s did it appear natural for actresses to be passive material in the hands of male directors and producers, (allegedly) without any creative autonomy of their own. These power relations in film production did not become firmly established until around 1920.
In light of the films of the period 1900-1915 and the women in them, I strongly suspect that our notion of women before the First World War as generally unfree and of the 1920s as an era of liberation is incorrect. It is certainly incorrect for the cinema.
The irresistible forces – the title's inspiration comes from a comedy by Gigetta Morena – of women in film before the First World War remain impressive today, which means that the present indeed still needs such films.
Ten years ago, in 1998, Pierre Bourdieu published his late work, Masculine Domination, *which examines male domination as the paradigm and model for all forms of domination. He wrote the book, he said, out of astonishment 'that the established order, with its relations of domination, its rights and prerogatives, privileges and injustices, ultimately perpetuates itself so easily.... and that the most intolerable conditions of existence can so often be perceived as acceptable and even natural.'*

As a footnote, here is some chronology:
The first Countries to introduce the active and passive suffrage for women were Australia (1902), Finland (1906), Norway (1913) and Denmark (1915).
After the First World War, Austria, Germany, the USA (1920) and Great Britain (in 1919 for those over 30; in 1928 for all adult women) followed. In Italy, France and Belgium women gained political rights after the Second World War.

diale. Nella Svizzera, unico paese dove sono stati i cittadini maschi (invece del governo) a decidere in un referendum sul voto femminile, le donne ottennero il voto nel 1971.
Mariann Lewinsky

L'idea di dedicare un programma ai percorsi della comicità femminile prende le mosse da un più ampio progetto di riscoperta del contributo dato dalle donne all'industria cinematografica del periodo muto, al di là delle ricostruzioni, spesso assai lacunose e parziali, fornite dalla storiografia tradizionale. Dopo un primo, stimolante momento di approfondimento dedicato alle registe, sceneggiatrici e produttrici del cinema muto italiano – *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Bologna 2-16 dicembre 2007, promosso da Associazione Orlando, Biblioteca Italiana delle Donne e Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, con il sostegno del Ministero dei Beni e delle Attività culturali e in collaborazione con Cineteca di Bologna e Cineteca Nazionale, nel quadro del progetto internazionale Women Film Pioneers – abbiamo deciso di puntare l'attenzione su un altro capitolo misconosciuto della storia del cinema al femminile. Questa volta, al centro della scena, abbiamo voluto collocare le figure di tante comiche oggi per lo più dimenticate che popolarono gli schermi europei all'inizio degli anni Dieci, portando una ventata rinfrescante, di formidabile modernità, nel repertorio stantìo degli stereotipi di genere ereditati dalla cultura ottocentesca. Ben lontane dai languori decadenti delle dive, attrici come Lea Giunchi, Tilly e Sally, Léontine e Rosalie e tante altre si dedicano sistematicamente a fare a pezzi l'eterno femminino a colpi di sfrenata fisicità, imponendo un'immagine di donna vivace e intraprendente, capace di guadagnarsi la vita con il proprio lavoro, non più unicamente confinata nella sfera della domesticità e della sensualità, ma sportiva, intelligente, piena di imprevedibili risorse. Oggi è difficile cogliere appieno la portata rivoluzionaria di questi film, ma bisogna ricordare che all'epoca le donne non avevano ancora ottenuto il diritto di votare. Per questo appare tanto più opportuna la scelta della curatrice Mariann Lewinsky di completare il programma con una serie di rarissimi documenti relativi alle rivendicazioni del movimento suffragista, vera e propria immagine riflessa, ma ben più reale, della forza demolitrice scatenata sullo schermo da tutte queste terribili ragazze. Vorremmo che fosse una prima occasione per investigare tutto ciò che nel cinema ci parla di iniziativa e di soggettività femminile e siamo grate a Il Cinema Ritrovato di averci dato l'occasione per cominciare.
Monica Dall'Asta, Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna
Fernanda Minuz, Associazione Orlando
Annamaria Tagliavini, Biblioteca Italiana delle Donne

In Switzerland, the only country where male citizens decided on female suffrage by referendum, women acquired the vote in 1971.
Mariann Lewinsky

The idea of dedicating a program to feminine humor took its cue from a broader project on rediscovering women's contribution to silent film, going beyond the partial reconstruction provided by traditional historiography. Following the exciting in-depth look at women directors, screenwriters and producers of Italian silent films – /Non solo dive. Pioniere del cinema italiano, held in Bologna 2-16 December 2007, promoted by Associazione Orlando, the Italian Women's Library and University of Bologna's Department of Music and Performing Arts, with financial support from the Italian Ministry for Cultural Heritage and Activities and in collaboration with the Cineteca di Bologna and Cineteca Nazionale, as part of the international project Women Film Pioneers – we decided to focus on another disregarded chapter of women's film history. This time we are putting at center stage female comedians who today have mostly been forgotten but who filled European screens at the beginning of the 1910s; with their formidable modernity they brought a breath of fresh air into the stuffy repertory of stereotypes left over from the 1800s. Miles away from the decadent, languid divas, actresses like Lea Giunchi, Tilly and Sally, Léontine and Rosalie and many others dedicated themselves to undoing the eternal feminine with blows of unbridled physicality, creating a female figure that is vivacious and resourceful, able to earn a living, no longer confined to a world of housekeeping and sensuality, but athletic, intelligent and full of unexpected resources. Today it is perhaps difficult to fully appreciate the revolutionary nature of these films; at the time, however, women still did not have the right to vote. For this reason, it seems all the more fitting that the curator Mariann Lewinsky chose to finish off the program with a series of rare documents regarding the suffragette movement, a reflection, though much more real, of the demolishing force unleashed on the screen by all these formidable girls. We would like this to be an occasion for investigating what film has to tell us about women's initiative and personal experience, and we are grateful to Il Cinema Ritrovato for giving us this first opportunity.*
Monica Dall'Asta, Department of Music and Performing Arts, University of Bologna
Fernanda Minuz, Associazione Orlando
Annamaria Tagliavini, Italian Women's Library

PROGRAMMA 1: DONNE DEL 1908 Si veda la sezione "Cento anni fa: i film del 1908" (pag. 88
PROGRAMME 1: WOMEN OF 1908 *See section "100 Years Ago: the Films of 1908" (pag 88)*

PROGRAMMA 2 – LE SUFFRAGETTE AL CINEMA: SPAZIO PUBBLICO E PRIVATO
PROGRAMME 2 – SUFFRAGISTS' INTIMATE, PUBLIC AND CINEMATIC SPHERES

Programma e note di / *Programme and notes by* Madeleine Bernstorff

Come *Bonsoir*: *Tilly Bebe, die berühmte Löwenbändigerin* (Germania, 1908): Tilly Bébé dentro un vestitino di balze in un'eccessiva ostentazione di trasporto femminile: più che dominare si struscia in giro. E dopo la presentazione dell'enorme bocca del leone, Tilly dondola il proprio sedere in un accennato cancan direttamente sul muso dell'animale.
All'inizio del XX secolo, il movimento per il diritto al voto delle donne – il movimento delle suffragette – divenne soggetto cinematografico. Ora, lungo le strade delle città, appariva qualcosa che non sembrava più essere tanto addomesticabile e che suscitava grandi paure: le donne si organizzavano, spesso anche quelle ben protette della borghesia, e richiamavano concretamente alla partecipazione di processi democratici! Nel 1913 finirono in carcere già più di 1000 suffragette per le loro lotte politiche. Accanto alle caricature sulla stampa, venivano prodotti cinegiornali e melodrammi, così come innumerevoli commedie facevano riferimento al movimento, in tutta la loro ambivalenza tra sovversione e affermazione. Raccontavano al pubblico che il posto delle donne era in casa e non all'urna elettorale e che queste furie diventate selvagge, che adesso, improvvisamente, spuntavano in massa nelle strade, si erano mascolinizzate, che trascuravano le loro famiglie e che addirittura incendiavano gli edifici pubblici.
Nei film (anti-) suffragette le femministe sono spesso delle donne cadute in errore che si cerca di riportare sulla retta via. Da tutte le parti c'è spazio per un voyeurismo complice. Anche gli uomini si travestono da suffragette: per illustrare l'inadeguatezza e il grottesco di questatrasgressione femminile dei ruoli oppure per agire in modo ancora più violento contro l'ordine vigente? La piccola Lily dà prova di femminilità e i tomboys sullo steccato – innalzato dalla *fraternity of men* – fanno ciondolare le loro gambe dinoccolate, piene di arioso e voluttuoso piacere nel non lasciarsi mai domare.

As Bonsoir*:* Tilly Bébé, the Famous Lion Tamer *in a ruffled frock with an excessive display of female devotion: she does not dominate so much as she cuddles and snuggles. And after the presentation of the gigantic lion's maw, Tilly swivels her derrière in the beast's face in a suggestion of a cancan.*
In the early twentieth century, the cause of women's suffrage and the suffragette movement became a cinematic topic. Something seemingly untameable had appeared on the city streets, provoking a good deal of anxiety: women, often sheltered ladies of the bourgeoisie, were organising and even demanding participation in democratic processes! By 1913 more than 1,000 suffragettes had already gone to prison for their political actions. In addition to cartoons in the print media, newsreels and melodramas were produced along with countless comedies that referred – in all their ambivalence of subversion and affirmation – to the movement. They told the audience that women belonged at home and not at the ballot box, that these unleashed furies who now appeared in the streets en masse were growing mannish, neglecting their families and even setting public buildings ablaze. In the (anti-) suffragette films, women's rights activists were often misguided souls who needed to be brought back to their proper calling. They also left plenty of room for nod-and-wink voyeurism on all sides. Men, too, masqueraded as suffragettes – to illustrate how inappropriate and grotesque it was for women to overstep their roles, or to act out against the prevailing order more wildly still? Little Lily schools herself in the ways of femininity and the tomboys swing their lanky legs over the fence that the fraternity of men *have built around themselves, full of the breezy and pleasurable joy of not being tamed after all.*

LA GRÈVE DES CUISINIÈRES Francia, 1906

■ T. alt.: La grève des bonnes; T. ing.: Maids on Strike; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 140 m. D.: 7'40" a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

ROBINETTE NIHILISTA Italia, 1913

■ T. alt.: Robinetta presa per nikilista; Int.: Nilde Baracchi; Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 124 m. D.: 6' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

LA JOURNÉE DE LILY Francia, 1913

■ Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 95 m. D.: 4'30" a 18 f/s. Col ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

TILLY IN A BOARDINGHOUSE Gran Bretagna, 1910/11

■ Int.: Alma Taylor (Tilly), Chrissie White (Sally); Prod.: Hepworth Manufacturing Company ■ 35mm. L.: 146 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

BOBBY BEI DEN FRAUENRECHTLERINNEN Germania, 1911

■ Prod.: Messter ■ 35mm. L.: 112 m. D.: 5'30" a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum per concessione di Murnau Stiftung

RÊVE D'UNE FEMINISTE Francia, 1909

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 110 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film ■Restaurato nel 2008 / Print restored in 2008

LA FEMME DOIT VOTER Francia, 1912

■ 35mm. L.: 27 m. D.: 1'20" a 18 f/s. Bn ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

SCENES IN THE RECORD: DEMONSTRATION OF SUFFRAGETTES 19 JUNE 1910 Francia, 1910

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 52 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

SCENES FROM SUFFRAGETTE DEMONSTRATION IN NEWCASTLE 8 OCTOBER 1909 Gran Bretagna, 1909

■ Prod.: [Warwick] ■ 35mm. L.: 11 m. D.: 35" a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

THE SUFFRAGETTE DERBY 4 JUNE 1913 Francia, 1913

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 110 m. D.: 5'20" a 18 f/s. Bn ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

MISS DAVISON'S FUNERAL Francia, 1913

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 45 m. D.: 2'11" a 18 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

SUFFRAGETTES? YARMOUTH PIER AND PAVILLON BURNT DOWN 7 APRIL 1914 Francia, 1914

■ Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 13 m. D.: 37" a 18 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

DIE SUFFRAGETTE Germania, 1913 Regia: Urban Gad

■ Int.: Asta Nielsen; Prod.: PAGU ■ DVD [estratto di un frammento ritrovato]. D.: 2' ■ Da: Deutsche Kinemathek

MILLING THE MILITANTS: A COMIC ABSURDITY Gran Bretagna, 1918 Regia: Percy Stow

■ Prod.: Clarendon ■ 35mm. L.: 147 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

TILLY BEBE, DIE BERÜHMTE LÖWENBÄNDIGERIN Germania, 1908

■ 16mm. L.: 80 m. D.: 11' a 16 f/s. Bn ■ Da: Deutsche Kinemathek

PROGRAMMA 3: BRILLANTI, CATTIVE, BRITANNICHE
PROGRAMME 3: BRIGHT, BAD, BRITISH

Nei finali dei loro film, dopo inseguimenti furiosi, Tilly e Sally si siedono velocemente accanto al letto di un malato o al pianoforte e si fingono due ragazze modello, sottraendosi agli inseguitori e alle punizioni. Prima hanno fatto di tutto, in particolare tutto quello che è vietato alle ragazze: sono scappate, si sono vestite da maschi, hanno fatto scherzi tremendi, sparso caos e distruzione, hanno sovvertito i riti borghesi, rubato un'autopompa per fare una corsa sfrenata e si sono divertite secondo i loro desideri.
Le sorelle scatenate Tilly e Sally, eroine della serie britannica *Tilly the Tomboy* (1910-1915) sono eredi dirette dei ragazzi birichini nel cinema dei primi anni del XX secolo. Entrate giovanissime alla Hepworth Manufacturing Company, le due attrici Alma Taylor e Chrissie White (nate entrambe nel 1895) sono tra le prime star del cinema britannico. La serie *Tilly* fu un successo internazionale, e non solo per le protagoniste straordinarie (che in Germania erano chiamate Lotte e Mitzi); i film sopravvissuti dimostrano uno stile e una fotografia di meravigliosa freschezza: bisognerebbe introdurre il termine "Fitzhamon Touch".
Questo programma è dedicato alle serie di attrici comiche; però un po' di incongruenza fa sempre bene. Nella fauna selvatica delle serie degli anni Dieci si trovano animali affascinanti: come in *The Exploits of Three-Fingered Kate* (GB, 1909-1912), dove Kate è la bella eroina dalle tre dita (Ivy Martinek), a capo di una gang di ladri!
La battaglia di liberazione delle donne dal loro *status* secondario prese una piega molto più violenta dopo il 1908, con la nomina a Primo Ministro di Herbert Asquith (padre del famoso regista Anthony Asquith), che aveva posizioni decisamente contrarie alle donne. Fu un decennio di dure lotte ed il cinema riportò non solo il lato reale e drammatico di questa cattiva condotta, ma mise anche in luce, tramite le commedie, le implicazioni dell'emancipazione femminile. Ecco allora che Tilly e Sally facevano tutto quello che avevano voglia di fare e tra le loro attività preferite non c'erano di certo le lezioni di piano e l'assistenza ai malati. Nell'estate del 1914 scoppiava la guerra. Gli uomini diventavano soldati, le donne infermiere.
Mariann Lewinsky, Bryony Dixon

At the end of their films, after wild chase scenes, Tilly and Sally hasten to a sickbed or a piano and pretend to be good girls, throwing off their pursuers and evading punishment. But not before having done all the things young girls should not – running away, dressing as boys, deliberately getting dirty, wreaking destruction, playing nasty pranks, ruining parties, stealing a fire truck and taking it for a joy ride – and enjoying themselves thoroughly.
The unfettered sisters Tilly and Sally, heroines of the British series Tilly the Tomboy *produced between 1910 and 1915, are close kin to the cheeky children of pre-1910 cinema, whose escapades also usually went unpunished. Alma Taylor and Chrissie White, both born in 1895, began very young at the Hepworth Manufacturing Company and became among the most popular stars of the British film. The* Tilly *films also enjoyed international success, thanks not just to the winning leads (who in Germany were called Lotte and Mitzi), but also, as the few surviving examples show, to their wonderfully fresh photographic style and the exuberant direction of Lewin Fitzhamon whose lightness of touch with comedy made him one of Hepworth's star directors.*
Among the wild fauna of 1910s series we also find the only surviving episode of The Exploits of Three-Fingered Kate *(1909-1912), with Ivy Martinek as the eponymous heroine, leader of a criminal gang (that, too, was imaginable in those days) and if she is not quite a comedienne, the series is quite definitely 'tongue in cheek'.*
The struggle by women for release from their second class status took a new more violent direction after 1908 with the appointment of the anti women Herbert Asquith (father of the famous film director Anthony Asquith) as Prime Minister. This was the decade in which the fight was fought and the cinema not only recorded the serious, actual side of this bad behaviour but also worked through the implications of women's emancipation in its comedies. So Tilly and Sally did whatever took their fancy; which did not include piano lessons and tending the sick. And when the First World War broke out in 1914, although the sisters did occupy traditional roles such as nursing the wounded, the well-organised women of the Movement made such an impact that they could never be ignored again.
Mariann Lewinsky, Bryony Dixon

LONDRES Francia, 1908
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 142 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

DID'UMS DIDDLES THE P'LICEMAN Gran Bretagna, 1912 Regia: Wilfred Noy
■ Prod.: Clarendon Film Company ■ 35mm. L.: 130 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

TILLY, THE TOMBOY, VISITS THE POOR Gran Bretagna, 1910 Regia: Lewin Fitzhamon

■ Int.: Alma Taylor (Tilly), Chrissie White (Sally); Prod.: Hepworth Manufacturing Company ■ 35mm. L.: 135 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

MASS MEETING OF SUFFRAGETTES Francia, 1910

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 13 m. D.: 44" a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

LONDON. SUFFRAGETTE RIOTS AT WESTMINSTER 18 NOVEMBER 1910 Francia, 1910

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 19 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

SUFFRAGETTE PAGEANT IN LONDON 17 JUNE 1911 Francia, 1911

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 17 m. D.: 49" a 18 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

BOLTON ELECTION RESULT 23 NOVEMBER 1912 Francia, 1912

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 27 m. D.: 1'20" a 18 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

TILLY'S PARTY Gran Bretagna, 1911 Regia: Lewin Fitzhamon

■ Int.: Alma Taylor (Tilly), Chrissie White (Sally); Prod.: Hepworth Manufacturing Company ■ 35mm. L.: 145 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

TILLY AND THE FIRE ENGINES Gran Bretagna, 1911 Regia: Lewin Fitzhamon

■ Int.: Alma Taylor (Tilly), Chrissie White (Sally); Prod.: Hepworth Manufacturing Company ■ 35mm. L.: 56 m. D.: 2'40" a 18 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

ENGLAND. SCENES OUTSIDE THE HOUSE OF COMMONS 28 JANUARY 1913

Gran Bretagna, 1913

■ Prod.: Warwick ■ 35mm. L.: 13 m. D.: 40" a 18 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

PATHÉ GAZETTE NO. 210 Francia, 1913

■ Composto da: New York: Congress of Suffragettes, Suffragette Outrage: the Burned Out House of Lady White at Englefield Green; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 21 m. D.: 1' a 18 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

ST LEONARD'S OUTRAGE Francia, 1913

■ T. alt.: Suffragette Outrage in Setting Fire to a House at St. Leonards (Sussex); Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 21 m. D.: 1' a 18 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

TRAFALGAR SQUARE RIOT 10 AUGUST 1913 Francia, 1913

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 22 m. D.: 1' a 18 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

THE EXPLOITS OF THREE-FINGERED KATE: KATE PURLOINS THE WEDDING PRESENTS Gran Bretagna, 1912 Regia: Charles Raymond

■ Int.: Ivy Martinek (Kate); Prod.: British & Colonial Kinematograph Co. ■ 35mm. L.: 292 m. D.: 14' a 18 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

WOMEN'S MARCH THROUGH LONDON: A VAST PROCESSION OF WOMEN HEADED BY MRS PANKHURST, MARCH THROUGH LONDON TO SHOW THE MINISTER OF MUNITIONS THEIR WILLINGNESS TO HELP IN ANY WAR SERVICE Gran Bretagna, 1915

■ Prod.: Topical Film Company ■ 35mm. L.: 23 m. D.: 1' a 18 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

SCOTTISH WOMEN'S HOSPITAL OF THE NATIONAL UNION OF WOMEN'S SUFFRAGE SOCIETIES Francia, 1917

■ 35mm. L.: 133 m. D.: 6'30" a 18 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

PROGRAMMA 4: FRANCIA – ROSALIE, CUNEGONDE E LE ALTRE...
PROGRAMME 4: FRANCE – ROSALIE, CUNEGONDE ET LES AUTRES...

Le serie comiche iniziano in Francia, alla Pathé, nel 1907, con Max Linder e André Deed. Nel loro complesso, quelle francesi e italiane, dal 1908 fino al 1914, arrivano a superare il centinaio (col nome della loro figura principale: Boireau, Onésime, Rigadin, Léonce, Max, Cretinetti, Robinet, Kri Kri, Gigetta, Lea, Rosalie, Léontine, Caroline, Cunégonde, ecc.). Lo spettro dei generi spazia dal film grottesco incentrato attorno a un clown, alla commedia elegante. I clown vestono soprattutto i panni della cosiddetta piccola gente: la cuoca, la donna di servizio, la commessa di un negozio, il domestico, l'artigiano, l'operaio.

La grassa Sarah Duhamel (tra il 1911-1912, circa trenta titoli come Rosalie per la Pathé Comica, e tra il 1913-14, circa venti titoli come Petronella per Eclair), è un vero e proprio clown; lavora sulla propria fisicità esagerata accompagnandola con un eccesso di sensibilità e di smorfie che rompono i confini della buon comportamento e del buon gusto. I nomi delle attrici che interpretavano Léontine (Pathé) e Cunégonde (Lux) non si conoscono. Léontine, un'*enfant terribile* invecchiata in abitino di sacco, nei suoi film distrugge l'arredamento della casa in pochi minuti con acqua, fuoco e materiale esplosivo. L'aspetto di Cunégonde è instabile, può essere un'arruffata zitellona piuttosto anzianotta e con gli occhi da topo oppure una giovane donna chic e attraente. Cunégonde è, spesso, anche una donna di servizio.

Nella commedia sofisticata di Perret *La perle*, i ruoli della borghesia sono svelati: una pianista professionista come moglie è inaccettabile, ma se per amore lavora come donna di servizio, allora i genitori dell'uomo sono d'accordo.

In area tedesca il "cinema delle domestiche" era una definizione dispregiativa per quel presunto cinema sentimentale e di poche pretese degli anni Dieci. Le tante domestiche sullo schermo e la furia devastatrice che ragazze e donne sprigionano nelle serie comiche mentre sono alle prese con i lavori di casa, ci suggerisce una nuova interessante interpretazione del termine.

Mariann Lewinsky

The comic series begin in France, around 1907, with Max Linder and André Deed at Pathé. In all, more than one hundred comic series (named after their main characters: Boireau, Onésime, Rigadin, Léonce, Max, Cretinetti, Robinet, Kri Kri, Gigetta, Lea, Rosalie, Léontine, Caroline, Cunégonde, etc.) were produced in France and Italy between 1908 and 1914. The genre spectrum ranges from the grotesque centred on clowns to the drawing room comedy, with clowns playing mainly so-called common people: cooks, housemaids, shop girls, menservants, tradesmen and labourers.

The fat Sarah Duhamel (some thirty titles as Rosalie in 1911-1912 at Pathé Comica and some twenty as Petronella in 1913-1914 at Eclair) is a genuine clown; she works with her extravagant corporeality, emotional outbursts and grimaces that violate the boundaries of propriety and good taste. We do not know the names of the actresses who played Léontine (Pathé) and Cunégonde (Lux). In her films, Léontine, an aging enfant terrible *in a shift dress, destroys household after household in a mere five minutes – with water, fire or explosives. Cunégonde's appearance is mercurial; she can be a mousy old maid with beady eyes or an attractive, chic young woman. Cunégonde, too, is frequently a housemaid.*

In the glossy comedy Perret's La perle, *the bourgeoisie's role models are an open secret. A professional pianist is unacceptable as a wife, but when she takes on the work of a housemaid out of love, serving the household, the man's parents consent to the match.*

In the German-speaking world the name "housemaid cinema" referred pejoratively to the allegedly sentimental and lowbrow films of the 1910s. Considering the servants on screen and in the auditorium, however, the destructive fury that girls and women unleashed in the comic series, suggests an interesting alternative interpretation of the term.

Mariann Lewinsky

GAUMONT NEWS: SPORT FÉMININS 1911-1917

Episodi: *Etampes: La coupe fémina. Portrait de l'aviatrice Helene Dutrieu* (1910); *St. Cloud: fête de l'aero-club féminin Stella* (1913); *Barcelone. Le 1er concours féminin de natation organisé en Espagne* (1911); *France. Championnat féminin de l'Union Française de Natation* (1913); *Berlin. Entrainement de jiu-jitsu pour des boys-scouts feminins dans la neige* (1913); *Stockholm: fête de hockey sur glace. Match féminin* (1915); *Paris: fémina sport, un match de football au Stade Brancion* (1917) ■ Beta SP. D.: 4'. Bn ■ Da: Archives Gaumont-Pathé

Corpi che ridono / *Laughing Bodies*

A DAY OFF Francia, 1908

■ T. ol.: Een Dagje uit; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 95 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum per concessione di Archives Gaumont-Pathé

ROSALIE DANSEUSE Francia, 1912 Regia: Roméo Bosetti

■ T. ted.: Rosalie als Tänzerin; Int.: Sarah Duhamel; Prod.: Pathé Comica ■ 35mm. L.: 89 m. D.: 4'20" a 18 f/s. Bn/Col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Deutsche Kinemathek

ROSALIE ET LÉONTINE VONT AU THÉÂTRE Francia, 1911 Regia: Roméo Bosetti

■ Int.: Sarah Duhamel; Prod.: Pathé Comica ■ 35mm. L.: 80 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

LE DÉSÉSPOIR DE PÉTRONELLA Francia, 1914 Regia: Georges Rémond

■ Int.: Sarah Duhamel; Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 106 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Donna=Donna di servizio / *Woman=Housemaid*

LES FEMMES DÉPUTÉES Francia, 1912

■ Int.: Madeleine Guitty, Madeleine Aubry; Prod.: Lux ■ 35mm. L.: 152 m. D.: 7'23" a 18 f/s. Bn ■ Da: Lobster Films

LA PERLE Francia, 1912 Regia: Léonce Perret

■ T. ol.: Een parel van een keukenmeid; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 260 m. D.: 12'40" a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum per concessione di Archives Gaumont-Pathé

CUNÉGONDE REÇOIT SA FAMILLE Francia, 1912

■ Prod.: Lux ■ 35mm. L.: 116 m. D.: 5'40" a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

CUNÉGONDE FEMME DU MONDE Francia, 1912

■ Prod.: Lux ■ 35mm. L.: 136 m. D.: 6'30" a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

ROSALIE N'A PAS LE CHOLÉRA Francia, 1911 Regia: Roméo Bosetti

■ Int.: Sarah Duhamel; Prod.: Pathé Comica ■ 35mm. L.: 162 m. D.: 8' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

LEA E IL GOMITOLO Italia, 1913

■ T. ted.: Lea und ihr Knäuel; Int.: Lea Giunchi; Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 93 m. D.: 4'30" a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI National Archive

PROGRAMMA 5: ITALIA – PASSO A DUE...TRE...TROPPI
PROGRAMME 5: ITALY – PAS-DE-DEUX...THREE...MANY

Nelle commedie italiane degli anni Dieci si sommano statisticamente le seguenti qualità che possono così valere come virtù nazionali di questa produzione:

1. Meravigliose coreografie

Sovente le commedie sono organizzate secondo eleganti configurazioni e in movimenti musicali danzanti; funzionano perfettamente se le si concepisce come un balletto (per esempio accompagnate da un valzer o da un ballabile).

2. Una particolare predilezione per uomini travestiti da donne e interpreti maschili in ruoli femminili

Il *cross-dressing* viene utilizzato come effetto comico anche altrove, ma nella commedia italiana il godimento che si percepisce in scena è fortissimo.

3. Gentilezza

La buona comica ha il potere magico di sfruttare tutto il potenziale del ridicolo senza danneggiare la dignità umana, ma anzi, è un trionfo dell'invulnerabilità. Nei film comici italiani è raro che qualcuno venga danneggiato in maniera sadica.

4. Una forte presenza di donne adulte che hanno un impiego lavorativo

Il fatto che Robinette lavori come sceneggiatrice professionista (*Robinette nihilista*), Gigetta come giurista (*Forza irresistibile*) e Lea come impiegata (*Lea in ufficio* e *Lea si diverte*), nella commedia italiana non è un espediente per far ridere, ma viene rappresentato come fatto naturale, anzi viene usato per sostenere la forza positiva della figura femminile, cioè la superiorità delle donne. Gli uomini invece vanno a zonzo, spinti dai loro impulsi (ed è questa allora la cosa comica).

Lea Giunchi (Lea) ha lavorato dal 1910 alla Cines come partner di Kri-Kri, Checco e Cocò e come figura principale della propria serie in circa quaranta titoli. Gigetta Morano (Gigetta) è entrata a far parte della Ambrosio nel 1909 e ha lavorato come partner di Marcel Fabre, Ernesto Vaser e Eleuterio Rodolfi; la sua serie comprende circa quindici film. I pochi film sopravvissuti della coppia Gigetta-Rodolfi documentano una produzione di commedie di un livello eccezionale. È rimasto purtroppo poco anche delle serie in cui sono attive, principalmente in Francia, attrici di provenienza italiana come Nilde Baracchi (Robinette) e Valentina Frascaroli (Gribouillette).

Gran parte dei film di questo programma provengono dalla collezione del Nederlands Filmmuseum, a riprova della diffusione internazionale delle comiche italiane di quell'epoca.

In conclusione ancora un'importante e necessaria istruzione per l'uso: abbinate mentalmente i cortometraggi comici e le commedie del programma con il cinema italiano delle dive degli anni Dieci.

Mariann Lewinsky

The Italian comedy of the 1910s has a high statistical incidence of the following qualities, which may thus be considered national virtues of this production:

1. A flair for wonderful choreography

Some of the comedies are almost consistently organised in elegant configurations and musical movements, that can be best understood if we think of them as ballets (and accompany them with, for example, waltzes or dance-like music for the stage).

2. A particular love for men dressed as women and female impersonators

Cross-dressing is used as a comic effect elsewhere, too, but Italians quite obviously took the greatest joy in it; all of the participants positively beam with pleasure.

3. Kindness

Good comedy has the magical capacity to exploit every last ounce of ridiculousness without harming human dignity; on the contrary, it is the triumph of inviolability. In Italian film comedy, hardly anybody is ever treated sadistically.

4. A strong presence of adult, employed women

*In Italian comedy, the fact that Robinette works as a professional writer (*Robinette nihilista*), Gigetta as a lawyer (*Forza irresistibile*) and Lea as a bank and office (*Lea in ufficio *e* Lea si diverte*) is not a source of laughter. It is, instead, portrayed as a matter of course, while at the same time underlining the positive strength and indeed superiority of the female characters. The men, on the other hand, driven by their impulses, rush around like chickens without their heads (and that is a source of laughter).*

Beginning in 1910, Lea Giunchi (Lea) worked at Cines as the partner of Kri-Kri, Checco and Cocò and as the star of her own series of some forty titles. Gigetta Morano (Gigetta) joined Ambrosio in 1909 and worked as the partner of Marcel Fabre, Ernesto Vaser and Eleuterio Rodolfi; her own series numbers about fifteen films. The few surviving films featuring Gigetta and Rodolfi document a comedy production of outstanding quality. Most films in the series made by Nilde Baracchi (Robinette) and Valentina Frascaroli (Gribouillette), two Italian actresses active mainly in France, have unfortunately also been lost.

Most of the titles in our programme come from the collection of the Netherlands Film Museum – proof of the wide distribution of the Italian comedies in their day.

Last but not least, a recommendation: Try mentally combining the comic short films and comedies in the programme with the Italian diva films of the 1910s.

Mariann Lewinsky

LA NUOVA CAMERIERA È TROPPO BELLA Italia, 1912

■ Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 130 m. D.: 6'20" a 18 f/s. Bn ■ Da: Cineteca di Bologna

LEA IN UFFICIO Italia, 1911

■ Int.: Lea Giunchi; Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 107 m. D.: 5'12" a 18 f/s. Bn ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana ■ Restauro eseguito nel 2008 dalla Cineteca di Bologna e dalla Fondazione Cineteca Italiana presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restoration funded by Cinetecad i Bologna and Fondazione Cineteca Italiana, carried out in 2008 at L'Immagine Ritrovata laboratory

LEA SI DIVERTE Italia, 1911

■ Int.: Lea Giunchi; Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 162 m. D.: 8' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum per concessione di Ripley's Film

IL CANDIDATO FEMMINISTA Italia, 1910

■ Prod.: Itala ■ 35mm. L.: 160 m. D.: 9' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

MADAME FRICOT È GELOSA Italia, 1913

■ Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 152 m. D.: 7'22" a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

L'ACQUA MIRACOLOSA Italia, 1912 Regia: Eleuterio Rodolfi

■ Int.: Gigetta Morano (Gigetta), Eleuterio Rodolfi (dottore); Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 227 m. D.: 11' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

FORZA IRRESISTIBILE Italia, 1913

■ F.: Giovanni Vitrotti; Int.: Gigetta Morano (Gigetta), Eleuterio Rodolfi (il corteggiatore); Prod.: Ambrosio ■ 16mm. L.: 125 m. D.: 15' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca "Bruno Boschetto"

PROGRAMMA 6: DOPPIO MISTO, CORPO A CORPO
PROGRAMME 6: MIXED DOUBLES, CLOSE COMBAT

Per concludere ancora questa frase: il cinema e le comiche resero (già) visibile quello che (ancora) non era pensabile. *Mes Filles portent la jupe-culotte!* (Francia, 1911) mostra l'utopia di un'emancipazione reciproca dei ruoli tra i sessi: "Se QUELLE si mettono i NOSTRI pantaloni, allora NOI ci mettiamo le LORO gonne!" Ancora oggi: utopico. Si tratta, in questa allegra lotta tra i sessi, di una giocosa appropriazione di nuove possibilità, si fuma, si festeggia, si balla e ci si prende anche un po' a botte, giusto così per divertirsi, e il film diverte. (Ci sono film dove ci si picchia *solamente*, e anche questo diverte!)
Al contrario, in *Pickpocket* (USA, 1913) con John Bunny (grasso) e Flora Finch (magra) – tra il 1910-1915 Finch e Bunny erano una coppia comica molto popolare che ha girato circa 160 film per la Vitagraph – si trattava di impedire i cambiamenti: con la violenza e il ricatto la moglie viene costretta a uscire fuori dal movimento delle suffragette così che il marito possa tornare a mangiare, servito da lei, in modo di nuovo puntuale. Questa commedia segue un copione corrente fatto di

Let us revisit the idea that cinema and comedy (already) revealed the (as yet) inconceivable. Mes Filles portent la jupe-culotte! *(France, 1911) shows the utopia of a reciprocal emancipation from gender roles: 'If THEY are going to wear OUR trousers, WE are going to wear THEIR skirts!' Utopian even today, this jolly battle of the sexes is about the playful appropriation of new opportunities. Everybody smokes, parties, dances and even knocks each other about a bit, just for fun, of course, and the film* is *fun. (In other films* all *people do is knock each other about, and that is fun too!)*
In Pickpocket *(Usa, 1913) with John Bunny (fat) and Flora Finch (thin) – Finch and Bunny were an extremely popular pair of comics in the years 1910-1915 who made some 160 films for Vitagraph – in contrast, the point is to prevent change: violence and blackmail are used to force the wife to abandon the women's suffrage movement so that her husband can have his dinner on time again. This comedy follows the well-worn pattern of punishing women and pushing*

punizione e ritorno-ai-fornelli e Flora incarna il clichè della brutta suffragetta. Alle donne la strada verso l'indipendenza non veniva impedita soltanto in maniera concreta, ma anche attraverso spauracchi visivi, quindi con la minaccia "non sarai più donna, non verrai più amata".
Nel suo libro sul cinema tedesco degli esordi, Heide Schlüpmann parla di una tacita complicità tra cinema ed emancipazione femminile. Questa solidarietà è onnipresente nei film comici dei primi anni Dieci. Si esprime nella molteplicità delle figure femminili, nella molteplicità delle loro relazioni e attraverso soluzioni e percorsi imprevedibili. Così, come *happy end*, può capitare che la domestica e la padrona si incamminino unite verso una nuova vita e che respingano una proposta d'amore degli uomini piuttosto ambigua (*A Lady and Her Maid*, Usa 1913). Bellezza e amore, che ruolo giocano nell'immaginario dominante, abitualmente finalizzato al discredito delle donne e quindi posto a tutela del dominio maschile?
Mariann Lewinsky

them back into the kitchen, and Flora Finch embodies the cliché of the ugly suffragette. Women's striving for independence was obstructed not just concretely, but also by such terrifying spectres as the threat of ending up unfeminine and unloved.
*In her book on early German film, Heide Schlüpmann describes the secret complicity between pre-World War I cinema and women's emancipation. This solidarity in film comedy becomes evident in the wide variety of female characters, the diversity of relationships, unexpected solutions and getaway strategies. Thus even the following happy ending is possible: housemaid and mistress join forces to begin a new life, refusing the dubious amorous propositions of men (*A Lady and Her Maid*, Usa 1913). Beauty and love – what role do they play in the prevailing notions that habitually aim to belittle women, thereby securing male dominance?*
Mariann Lewinsky

GAUMONT NEWS FROM SUFFRAGETTES IN USA AND OTHER COUNTRIES

Episodi: *Zurich. Invention d'une jeune fille de 18 ans* (1916); *Visite des suffragettes au President des Etats-Unis, Howard Taft* (1911); *Long Island, Etas-Unis: campement de suffagettes sur un terrain d'aviation* (1913); *Washington. Les suffragettes, parties a pieds de New-York, manifestent* (1913); *Ohio, cavalcade de suffragettes* (1913); *Charleroi, belgique. Manifestation de 100.000 grevistes pour le suffrage universel* (1913); *Paris. Miss Pankhurst part pour Londres, la generale des suffragettes* (1913); *Vienne, les suffragettes manifestent* (1913); *Le Colonel Roosvelt s'adresse aux suffragettes* (1917); *Suffragette (Emmeline Pankhurst)* (1921) ■ Beta SP. D.: 5'. Bn ■ Da: Archives Gaumont-Pathé

MES FILLES PORTENT LES JUPES-CULOTTES Francia, 1911

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 120 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

PICKPOCKET Stati Uniti, 1913

■ Int.: John Bunny, Flora Finch; Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 260 m. D.: 13' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

IL MARITO PACIFICO Italia, 1911

■ Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 135 m. D.: 6'30" a 18 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

LE TORCHON BRÛLE Francia, 1911 Regia: Romeo Bosetti

■ T. alt.: Une querelle de ménage; Int.: Sarah Duhamel; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 101 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum per concessione di Archives Pathé-Gaumont

A LADY AND HER MAID Stati Uniti, 1913 Regia: Bert Angeles

■ Int.: Norma Talmadge, Florence Radinoff; Prod. Vitagraph ■ 35mm. L.: 263 m. D.: 13' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

FASHIONS FROM FRANCE Francia, 1912

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 18 m. D.: 52" a 18 f/s. Col ■ Da: CNC Archives Française du Film

[CIPRIA]

■ 35mm. L.: 18 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cineteca di Bologna

PATHÉ COURANT Francia, 1912

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 52 m. D.: 3' a 18 f/s. Col ■ Da: Nederlands Filmmuseum per concessione di Archives Gaumont-Pathé

WIE ES NOCH KOMMEN WIRD Francia, [1909]

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 101 m. D.: 5'30" a 16 f/s. Bn ■ Da: Deutsche Kinemathek

PROGETTO CHAPLIN
© Roy Export Company Establishment

PROGETTO CHAPLIN - OMAGGIO A MONTA BELL

CHAPLIN PROJECT - TRIBUTE TO MONTA BELL

Programma a cura di Cecilia Cenciarelli

A un anno da *Chapliniana*, la XXII edizione del Cinema Ritrovato posa su Chaplin uno sguardo trasversale, con l'omaggio a Monta Bell (per il quale ringraziamo Kevin Brownlow); i dieci epocali minuti al Centro Sperimentale di Cinematografia con Blasetti, Fellini e Flaiano; una finestra aperta sull'insoluto mistero *The Sea Gull*. Continuiamo insomma a guardare, per dirla con le parole di Ejzenštejn, l'occhio di Chaplin – *"come vede quest'occhio? Un occhio eccezionale, l'occhio di Chaplin"*.

E quando su di lui pensavamo di conoscere ormai tutto o quasi, la scoperta di una generosa e appassionata collega ci ha costretto a ricrederci: "Charlot a Bologna" titola «Il Resto del Carlino» del 4 marzo 1932: "Ieri, alle 19.30 circa, è giunto a bordo di una lussuosa e potente macchina americana da lui stesso pilotata, il celebre attore cinematografico Charlie Chaplin. Egli era accompagnato dal proprio segretario privato e si è trattenuto a Bologna solo poco più di un'ora e mezza, il tempo sufficiente cioè per pranzare in uno dei principali alberghi del centro. […] Alle 21.30 Charlie Chaplin ha ripreso posto al volante della sua macchina ed è partito, non senza esprimere il rammarico per la brevità della sosta e la promessa di tornare presto a Bologna per soffermarsi più a lungo a visitare la città".

Nella primavera di settantasei anni dopo sono arrivati a Bologna (da Parigi) gli ultimi sei faldoni di documenti originali dell'Archivio di Charlie Chaplin che progressivamente confluiranno nella banca dati che attraverso circa 120.000 carte digitalizzate e 20.000 schede catalografiche ricompone le tessere di una sorprendente storia artistica e personale.

Oltre ai nuclei originari organizzati attorno ai singoli film o i progetti non compiuti, e ai materiali confluiti nell'archivio ma prodotti da altri soggetti (Sydney Chaplin, Wheeler Dryden…) l'Archivio Chaplin ha continuato ad arricchirsi, specialmente in questi ultimi anni, di nuove pagine, ampliando così il censimento iniziale del fondo. Ne sono un esempio le sceneggiature e gli scrapbook di *Monsieur Verdoux* provenienti dalla collezione Maurice Bessy e riacquisiti dall'Association Chaplin, i preziosi ritagli stampa donati da Marc Sobel, le copie dei materiali reperiti da

Programme by Cecilia Cenciarelli

A year after Chapliniana, *the 22nd edition of Il Cinema Ritrovato looks at Chaplin indirectly with a tribute to Monta Bell (which we thank Kevin Brownlow for); ten epoch-making minutes at the Centro Sperimentale di Cinematografia with Blasetti, Fellini and Flaiano; a look at the unsolved mystery of* The Sea Gull. *In other words, we continue to look at Chaplin's perspective or, in the words of Ejzenštejn, his eye* – "how does this eye see? An exceptional eye, the eye of Chaplin". *And just when we thought we knew everything or almost everything about him, an enthusiastic and generous colleague's discovery forced us to change our minds: March 4 1932, "The Tramp in Bologna" reads the headline of "Il Resto del Carlino", a local newspaper: "Yesterday, around 7:30 p.m., the famous movie star Charlie Chaplin drove into town at the helm of a luxurious and powerful American car. He was accompanied by his personal secretary, and he stayed in Bologna for just an hour and a half, time enough to dine at one of the main hotels in the city center. […] By 9:30 p.m. Charlie Chaplin was back at the wheel and took off; of course, not without expressing regret for the short length of his stop and promising to come back to Bologna soon for a longer visit".*

In spring, seventy-six years later, the last six bundles of original documents of the Charlie Chaplin Archive arrived in Bologna (from Paris), which will gradually be integrated into the Chaplin database. With the digitization of roughly 120,000 papers and 20,000 catalogue entries, this database puts the pieces back together of a surprising artistic and personal history.

In addition to the original collection regarding individual films or unfinished projects, and materials included in the archive though produced by others (Sydney Chaplin, Wheeler Dryden…), new pages have continued to flow into the Chaplin Archive, especially over the last couple of years: the screenplays and the scrapbooks of Monsieur Verdoux *belonging to the Maurice Bessy collection and bought back by the Association Chaplin, the invaluable press clippings donated by Marc Sobel, copies of the materials that Lisa Stein found during research for the soon to be published book on Sydney Chaplin and magazines also donated by her.*

Lisa Stein durante le ricerche per il volume di prossima pubblicazione su Sydney Chaplin e le riviste donate dalla stessa.
Nel 2008 il Progetto Chaplin si dedicherà al trattamento, alla catalogazione e alla digitalizzazione della sezione fotografica dell'archivio (circa 10.000 unità) e completerà l'acquisizione della preziosa collezione dei bozzetti di David Robinson – i disegni di precisione architettonica di Charles D. Hall per *Modern Times*, quelli quasi espressionisti di Russel Spencer per *The Great Dictator*, le planimetrie elaborate di John Beckman per *Monsieur Verdoux*.
Sul fronte restauri, completato il lavoro della quasi totalità dei lungometraggi e delle *featurettes* (dal 1999: *The Kid, Modern Times*, *Monsieur Verdoux*, *Limelight*, *The Chaplin Revue*, *The Circus, A Woman of Paris*, *A King in New York*, *Pay Day*, *The Idle Class*) e delle comiche del periodo Keystone (in collaborazione con il BFI National Archive e Lobster Films), il Laboratorio L'Immagine Ritrovata ha intrapreso lo scorso anno il restauro delle comiche del periodo Essanay e Mutual a partire dai materiali di David Shepard, che quest'anno siamo particolarmente lieti di ospitare al Cinema Ritrovato.
Cecilia Cenciarelli

In 2008 the Chaplin Project will devote itself to processing, cataloguing and digitizing the archive's photography section (about 10,000 units) and will finish acquiring David Robinson's collection of sketches – Charles D. Hall's architecturally precise drawings for Modern Times*, Russell Spencer's more expressionist drawings for* The Great Dictator *and John Beckman's plans for* Monsieur Verdoux*.*
On the restoration front, with the completion of almost all the feature length films and featurettes *(since 1999:* The Kid, Modern Times*,* Monsieur Verdoux*,* Limelight*,* The Chaplin Revue*,* The Circus, A Woman of Paris*,* A King in New York*,* Pay Day, The Idle Class*) and the Keystone comedies (in collaboration with the BFI National Archive and Lobster Films), L'Immagine Ritrovata has started restoring some of the Essanay and Mutual comedies thanks to David Shepard's materials, whom this year we are especially pleased to have as a guest at Il Cinema Ritrovato.*
Cecilia Cenciarelli

BEHIND THE SCREEN Stati Uniti, 1916 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: Charlot macchinista / Charlot operatore; Sog., Scen.: Charles Chaplin; F.: Roland Totheroh; Mo.: Charles Chaplin; Int.: Charles Chaplin (assistente trovarobe), Eric Campbell (trovarobe), Edna Purviance (aspirante attrice), Henry Bergman (regista del kolossal storico), Lloyd Bacon (regista del film comico), Albert Austin, John Rand, Leo White (operai addetti a cambiare le scene), Frank J. Coleman (il produttore), Charlotte Mineau, Leota Bryan (attrici), Wesley Ruggles, Tom Wood (attori), James T. Kelley (operatore); Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual; Pri. pro.: 13 novembre 1916 ■ 35mm. D.: 30' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2008 con la collaborazione di Lobster Films e David Shepard / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2008 in collaboration with Lobster Films and David Shepard

Alla serie delle sue trasposizioni più fantasiose *Charlot macchinista* aggiunge due gag particolarmente riuscite. Schiacciato dal peso di una dozzina di sedie pieghevoli, tutte incastrate intorno al suo corpo con le gambe in fuori, Charlot si trasforma in un porcospino; poi diventa un coiffeur quando acconcia un tappeto di pelle d'orso, pettinandolo, spruzzandolo con una lozione tonificante, applicando un delicato massaggio con la punta delle dita, dividendo il pelo con una scriminatura, e infine coprendo il muso con un asciugamano tiepido. Il disgusto chapliniano per chi si rimpinza in modo volgare e per i cibi grossolani emerge nella scena del pranzo, in cui il protagonista siede accanto ad Albert Austin e al suo piatto di cipolle: Charlot usa un mantice per cacciare il vapore, poi si copre la testa con un elmetto e inghiotte il cibo solo aprendo di tanto in tanto e rapidamente la celata; non è tanto delicato, peraltro, da resistere alla tentazione di rubare un boccone della bistecca di Austin, facendolo rapidamente sparire fra due fettine di pane. Il motivo più sorprendente del film è

In Behind the Screen *Chaplin adds two more notable gags to his collection of comic transpositions. Doubled up beneath the weight of a dozen bentwood chairs, all looped around his person with their legs sticking into the hair, he is metamorphosed into a porcupine. He becomes a coiffeur as he dresses a bearskin rug, combing it, sprinkling on tonic, applying a finger massage, parting the hair and finally applying hot towels to the face. Chaplin's preoccupation with people with nasty eating habits and smelly food recurs in the lunch-hour scene, in which he is seated beside Albert Austin, who is devouring onions. Charlie uses a bellows to deflect the fumes, then puts on a helmet, stuffing his own food through the briefly opened visor. However, he is not too proud to steal an occasional bite from the end of Austin's meat-bone, clamping it between his own slices of bread. The most surprising element in the film is a sequence that was to remain the most overt representation of a homosexual situation anywhere in the Anglo-Saxon commercial*

comunque una scena destinata a rimanere la più esplicita rappresentazione dell'omosessualità nel cinema di lingua inglese fino agli anni Cinquanta. Travestitasi con una tuta da operaio e un berretto che le nasconde i capelli, Edna viene sorpresa da Charlot mentre sta suonando la chitarra (in una precedente ripresa si tratta di un'arpa, poi sostituita perché troppo ovviamente femminile) e derisa perché pur essendo un "ragazzo" si dà la cipria. Intanto arriva Bergman, che in un precedente incontro con Charlot si è scucito il fondo dei pantaloni e chiede al "ragazzo" di rammendarglielo; Edna sviene immediatamente e il berretto le scivola dal capo, rivelando la sua chioma; quando rinviene, supplica Charlot di non tradirla e si rimette il berretto. I due si baciano, proprio mentre sopravviene il rozzo e brutale attrezzista (Campbell): "Ehi, ragazzacci!", esclama Campbell in una didascalia, stuzzicandoli con una danza goffamente effeminata, al termine della quale si volta di scatto e offre il suo grosso deretano, che Charlot prontamente prende a calci.
David Robinson, *Chaplin. La vita e l'arte*, Marsilio, Venezia, 1987

cinema before the 1950s. Edna has disguised herself in workman's overalls and a large cloth cap that conceals her hair. Charlie comes upon the "boy" sitting playing a guitar (in the first takes Edna had a harp, but this was clearly discarded as being too obviously feminine). Charlie teases the "boy" when he catches him powdering "his" face. At that moment [Henry] Bergman, who has split the seat of his trousers in a prior encounter with Charlie, enters and asks the "boy" to sew them up for him. Edna promptly faints away and her cap falls off, releasing her hair. She comes to, begs Charlie not to expose her, and replaces her cap. The brutish property man (Campbell) enters just in time to catch them kissing. "Oh you naughty boys!" he exclaims in a sub-title, and teases them by doing a little "fairy" dance, finally turning his back and offering his huge bottom – which Charlie obligingly kicks.
David Robinson, Chaplin: His Life and Art*, Penguin, London 2001*

THE VAGABOND

STATI UNITI, 1916 REGIA: CHARLES CHAPLIN

■ T. IT.: IL VAGABONDO; SOG., SCEN.: CHARLES CHAPLIN, VINCENT BRYAN; F.: FRANK D. WILLIAMS; MO.: CHARLES CHAPLIN; INT.: CHARLES CHAPLIN (MUSICISTA AMBULANTE), EDNA PURVIANCE (RAGAZZA RAPITA DAGLI ZINGARI), ERIC CAMPBELL (CAPO DEGLI ZINGARI), LEO WHITE (VECCHIO EBREO / VECCHIA ZINGARA), LLOYD BACON (PITTORE), CHARLOTTE MINEAU (MADRE DELLA RAGAZZA), ALBERT AUSTIN (SUONATORE DI TROMBONE), JOHN RAND (SUONATORE DI TROMBA / DIRETTORE DELL'ORCHESTRINA), JAMES T. KELLEY (ORCHESTRALE / ZINGARO), FRANK J. COLEMAN (ORCHESTRALE / ZINGARO); PROD.: CHARLES CHAPLIN PER LONE STAR MUTUAL; PRI. PRO.: 10 LUGLIO 1916 ■ 35MM. D.: 32' A 18 F/S. DIDASCALIE INGLESI / ENGLISH INTERTITLES ■ DA: CINETECA DI BOLOGNA ■ RESTAURATO PRESSO IL LABORATORIO L'IMMAGINE RITROVATA NEL 2008 CON LA COLLABORAZIONE DI LOBSTER FILMS E DAVID SHEPARD / PRINT RESTORED AT L'IMMAGINE RITROVATA IN 2008 IN COLLABORATION WITH LOBSTER FILMS AND DAVID SHEPARD

The Vagabond (*Il vagabondo*) segna un enorme balzo in avanti. È un minidramma ben congegnato, in cui Charlot adotta una ragazza solitaria, come farà in *Il circo*, *Tempi moderni*, *Le luci della città* e *Luci della ribalta*. Le gag sono abilmente mescolate a sottili notazioni comiche legate ai personaggi, e a una vicenda sentimentale che, se può

The Vagabond*, marked a huge leap forward. It was a well-turned miniature drama, in which Charlie's adoption of a friendless girl anticipated* The Circus*,* Modern Times*,* City Lights *and* Limelight*. Gag comedy is skilfully juxtaposed with a subtler comedy of character and with a sentimental theme which, though it may seem a tri-*

apparire superata per i gusti d'oggigiorno, è condotta con una delicatezza e un equilibrio narrativo ben superiori a tanti melodrammi del tempo. Charlot è un musicista ambulante, e possiamo vedere, se non sentire, la sua abilità di violinista mancino. In campagna, salva una servetta bionda da cattivi zingari, e vive con lei in un carrozzone rubato, in una sorta di (castissimo) idillio, finché arriva un giovane e aitante pittore a conquistare la ragazza. Grazie a un quadro dipinto da questi (e all'inevitabile neo) la ragazza viene riconosciuta come figlia da una ricca signora che da tempo piangeva la sua scomparsa. La ragazza se ne va verso la sua nuova vita, lasciando Charlot solitario e sconsolato, incapace anche di scrollare le spalle e di battere i tacchi a mo' di consolazione. (...) Il sentimento, in Chaplin, non degenera mai in sentimentalismo grazie alla comicità e all'aggressività che sono sempre presenti anche nei suoi momenti di tristezza. La gelosia con cui guarda la ragazza mentre balla con il pittore non è del tutto impotente; malizioso, Charlot scaraventa un moscone in direzione del giovanotto, e poco dopo riesce a rompere un uovo sulle sue scarpe.
David Robinson, *Chaplin. La vita e l'arte*, Marsilio, Venezia, 1987

fle heavy to modern tastes, is handled with a delicacy and judgement superior to most dramatic cinema of the period. Charlie is a street musician and we are able to see, if not to hear, his accomplishment as a left-handed violinist. Out in the country, he rescues a little blonde drudge from villainous gypsies. Their life together in a stolen caravan is a (very chaste) idyll until a handsome young artist chances along and wins the heart of the girl. The artist's portrait of her is exhibited and recognized (thanks to the inevitable birthmark) by her long-lost mother. The girl is whisked off to a new life, leaving Charlie alone and disconsolate, unable even to manage the usual recuperative flip of his heels. (...) Chaplin's sentiment was invariably saved from mawkishness by comedy and the belligerence underlying his despair. His jealousy as he watches the girl dancing with the artist is not entirely impotent: he maliciously flicks a fly in the man's direction, and later manages to drop an egg on his shoes.
David Robinson, Chaplin: His Life and Art*, Penguin, London 2001*

THE IMMIGRANT

STATI UNITI, 1917 REGIA: CHARLES CHAPLIN

■ T. IT.: L'EMIGRANTE; SOG., SCEN.: CHARLES CHAPLIN; F.: ROLAND TOTHEROH; MO.: CHARLES CHAPLIN; INT.: CHARLES CHAPLIN (UN EMIGRANTE), EDNA PURVIANCE (UN'EMIGRANTE), KITTY BRADBURY (MADRE DELLA RAGAZZA), ERIC CAMPBELL (CAPOCAMERIERE), ALBERT AUSTIN (EMIGRANTE SLAVO / CLIENTE AL RISTORANTE), HENRY BERGMAN (DONNA SLAVA / PITTORE), LOYAL UNDERWOOD (EMIGRANTE PICCOLO PICCOLO), STANLEY SANFORD (GIOCATORE D'AZZARDO SULLA NAVE), JAMES T. KELLEY (UOMO MALCONCIO NEL RISTORANTE), JOHN RAND (UBRIACO SENZA SOLDI), FRANK J. COLEMAN (UFFICIALE DI BORDO / PROPRIETARIO DEL RISTORANTE), TOM HARRINGTON (IMPIEGATO ADDETTO ALLE LICENZE DI MATRIMONIO); PROD.: CHARLES CHAPLIN PER LONE STAR MUTUAL; PRI. PRO.: 17 GIUGNO 1917 ■ 35MM. D.: 30' A 18 F/S. DIDASCALIE INGLESI / ENGLISH INTERTITLES ■ DA: CINETECA DI BOLOGNA ■ RESTAURATO PRESSO IL LABORATORIO L'IMMAGINE RITROVATA NEL 2008 CON LA COLLABORAZIONE DI LOBSTER FILMS E DAVID SHEPARD / PRINT RESTORED AT L'IMMAGINE RITROVATA IN 2008 IN COLLABORATION WITH LOBSTER FILMS AND DAVID SHEPARD

Nel caso di *L'emigrante*, il materiale di scarto ci permette di cogliere con precisione ancora maggiore gli sviluppi e i progressi delle intuizioni chapliniane. Questo capolavoro, le cui qualità d'ironia, di satira e di profondo, commosso realismo rimangono intatte ancora oggi dopo settant'anni, fu realizzato appena in un paio di mesi. *La cura miracolosa* era stato distribuito nel giorno del ventottesimo compleanno di Chaplin, che aveva subito cominciato il nuovo film per recuperare il tempo perduto, e forse già stava per iniziare le riprese quando dichiarò a un intervistatore: "Da tempo nutro l'ambizione di realizzare una commedia semiseria, ambientata nel

In the case of his next film, The Immigrant*, the surviving out-takes enable us to follow in even greater detail the progression in Chaplin's ideas. This comic masterpiece, whose qualities of irony and satire and pity survive intact into the next century, took a bare two months to make from start to finish.* The Cure *had been released on Chaplin's twenty-eighth birthday and he began his new film immediately in an effort to catch up on his production schedule. He had probably already begun production when he told an interviewer: "I have also long been ambitious to produce a serio-comedy, the action of which is set in the Parisian Quartier Latin. This theme offers*

Quartiere Latino di Parigi. È un mondo che mi offre il destro di dare sfogo alla vena sentimentale che spesso si insinua nelle mie storie; il problema sarà quello di impedire che quella vena malinconica comprometta del tutto la comicità. C'è tanto pathos nella vita dei veri bohèmien, e lo spirito comunitario che li anima è troppo forte e troppo ammirevole perché mi senta di parodiarlo". È chiaro che in origine *L'emigrante* s'identificava con questo progetto. (...) In poche immagini (763 ss.) Chaplin inventa (...) una scena di feroce ironia, che al giorno d'oggi rimane ancora sconcertante. Vediamo in lontananza la Statua della Libertà, una didascalia annuncia "l'arrivo nel paese della Libertà"; ma sul ponte si ammassa la folla degli emigranti malconci, e i funzionari dell'ufficio immigrazione gettano un cordone intorno a quei poveracci, quasi si trattasse di bestiame.
David Robinson, *Chaplin. La vita e l'arte*, Marsilio, Venezia, 1987

unbounded scope for the sentimental touch which somehow always creeps into my stories. But the trouble is to prevent that touch from smothering the comedy end. There's so much pathos back of the lives of all true bohemians that it is hard to lose sight of it even for a moment and the real spirit of that community is far too human and deeply respected by the world at large for me to even think of burlesquing it". The Immigrant *clearly started out to be this film (...) In a few takes around number 763 Chaplin invented a scene which was outrageous in its irony, and to this day remains astounding. As the sequence appears in the finished film, we see a distant view of the Statue of Liberty. A title announces "Arrival in the Land of Liberty". On the deck of the boat the huddled masses stand – and the immigration authorities suddenly arrive to throw a rope around them, as if they were so many cattle».*
David Robinson, Chaplin: His Life and Art*, Collins, London, 1985.*

CHAPLIN IN VISITA AL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA / CHAPLIN VISITING THE CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

22 DICEMBRE 1952
■ 35MM. D.: 10' CIRCA ■ DA CINETECA NAZIONALE

I registi, gli sceneggiatori, i critici, gli attori e i tecnici italiani di ogni tendenza artistica e politica, nella loro qualità di uomini di cinema salutano in Charlie Chaplin il primo e maggiore poeta dello schermo, che nelle sue opere ha saputo attingere la più alta espressione d'arte dai più essenziali valori umani. Come semplici uomini è soprattutto a Charlot che vogliono manifestare la loro gratitudine: a Charlot, più che straordinario personaggio di una finzione poetica, compagno dei fanciulli, dei semplici, degli umili, esempio per tutti: a Charlot che ha saputo toccare in modo diverso il cuore e la mente degli uomini, diffondendo gioia, commozione, speranza, ma soprattutto bontà e purezza: doni incomparabili del suo animo che fanno di lui il primo cittadino di quel mondo affratellato e libero cui tutti aspirano.
Il cinema italiano a Charlie Chaplin, a cura del Circolo Romano del Cinema, dicembre 1952

As professional men of every artistic and political tendency, the directors, screenwriters, actors, critics and technicians of the Italian cinema wish to extend their greetings to Charlie Chaplin, the screen's first and greatest poet, who, in his work, has achieved the highest artistic expression of basic human values. As ordinary men they would manifest their gratitude, not only to "Charlot the tramp", that fabulous poetic invention, but to "Charlot", fellow friend of children, of humble folk, an example for all, who knew how to touch men's minds and hearts as they have never been touched before, spreading joy, hope, and above all, goodness and purity: priceless gifts of his soul which make him the first citizen of that world of brotherhood and liberty to which all men aspire.
Il cinema italiano a Charlie Chaplin*, by Circolo Romano del Cinema, December 1952*

DOSSIER *THE SEA GULL* / THE SEA GULL *DOSSIER*

11 marzo 1926: quarantaduesimo giorno di produzione e quarto di riprese di *The Sea Gull*. Bel tempo. Attori e troupe avevano risalito la costa da Los Angeles a Monterey a bordo di una Packard e di un camion Ford. Secondo il verbale giornaliero di produzione, firmato da Charles B. Hammond, tra le 8 di mattina e le 4:45 del pomeriggio erano stati girati 400 metri di pellicola: "Scena d'amore al molo durante la mattina, scene del mare agitato nel pomeriggio". Ben presto reintitolato *A Woman of the Sea*, il film era prodotto da Chaplin per dare nuovo impulso alla carriera della sua ex attrice protagonista Edna Purviance ed era diretto da Josef von Sternberg. Chaplin non vi compariva.

La ricerca nell'Archivio Chaplin di 'impronte digitali lasciate da Josef von Sternberg' probabilmente non fornisce risposte esaurienti ai tanti interrogativi sollevati dalla scomparsa di uno dei titoli più leggendari della storia del cinema, ma i documenti sono indubbiamente allettanti e vividi: i verbali giornalieri di produzione, la lista dei titoli finali e le didascalie. Leggendoli, si ha l'impressione di essere presenti sul set, giorno dopo giorno, durante tutta la lavorazione del film (ben prima della Monterey di Steinbeck, "latta, ferro, ruggine, legno scheggiato, selciato sbrecciato, terreni ricoperti di erbacce, cumuli di rifiuti, stabilimenti di lamiera ondulata in cui si inscatolano le sardine").

In realtà, i pochi che videro il film terminato in occasione di una proiezione privata o all'anteprima di Beverly Hills, organizzata da Sternberg senza il permesso di Chaplin, lo descrissero in ogni suo particolare. Sternberg, Chaplin e la star Edna Purviance non si espressero assolutamente in proposito. Si presume che John Grierson fosse uno di loro. Pochi anni prima di realizzare il proprio ritratto dei pescatori di aringhe del Mare del Nord in *Drifters* (1929), ispirato a Flaherty, Grierson descrive *The Sea Gull* come "una storia stranamente vuota e bella – forse la più bella che abbia mai visto – fatta di immagini di reti, mare e capelli al vento". Il cameraman di Sternberg, Paul Ivano (che aveva sostituito Eddie Gheller il 26 aprile 1926), e Robert Florey furono altri due spettatori. In *Monsieur Chaplin ou le rire dans la nuit*, di Maurice Bessy e Robert Florey, quest'ultimo si spinge oltre e afferma di essere uno dei pochi ad aver visto le due versioni di *The Sea Gull*, "quest'opera così curiosa di Josef von Sternberg". Il suo resoconto alimentò la leggenda sull'esistenza di due versioni del film e sul fatto che Chaplin forse non distribuì il film perché von Sternberg non l'aveva invitato all'anteprima in un cinema di Beverly Hills…

Negli ultimi venticinque anni, i documenti dell'Archivio Chaplin, la scoperta di alcune foto di Edna Purviance (la bellissima collezione Elli Hill, pubblicata di recente) e altri frammenti e documenti hanno permesso di ricostruire la trama del film e di decifrarne lo stile. Questi documenti verranno presentati, insieme ad altri materiali e testimonianze su *The Sea Gulls*, nel tentativo di descrivere il processo di pro-

March 11, 1926: 42 days into the production and 4 into the shooting of The Sea Gull. *Fair weather. Cast and crew had driven up the coast from Los Angeles to Monterey in a Packard and a Ford truck. According to the daily production report signed by Charles B. Hammond, between 8:00 a.m. and 4:45 p.m., 1.200 feet of film were shot: "Love sequence on pier this morning, shot scenes of restless seas, afternoon". Soon to be renamed* A Woman of the Sea*, this film was produced by Chaplin to revive the career of his former leading lady Edna Purviance, and directed by Josef von Sternberg; Chaplin did not appear in the film.*

Searching through the Chaplin Archives for 'fingerprints left by Josef von Sternberg' might not provide torough answers to the many questions raised by the disappearance of one of the most legendary titles in cinema history, but the documents are tantalizing vivid: daily production reports, the list of final credits and inter-titles. Reading through them, you feel like you are there too, day after day, throughout the production (well before Steinbeck's Monterey – "tin and iron and rust and splintered wood, chipped pavement and weedy lots and junk heaps, sardine canneries of corrugated iron").

As a matter of fact, few witnesses who saw the finished film in a private screening or at the Beverly Hills preview organized by Sternberg, without Chaplin's permission, described the film in all its details. Sternberg, Chaplin and star Edna Purviance remained resolutely silent on the matter. John Grierson was allegedly one. A few years before his own depiction of herring fishermen in the North Sea in the Flaherty-inspired Drifters *(1929), Grierson described* The Sea Gull *as "a strangely beautiful and empty affair – possibly the most beautiful I have ever seen – of net patterns, sea patterns and hair in the wind". Sternberg's cameraman Paul Ivano (who replaced Eddie Gheller on April 26, 1926) and Robert Florey were two others. In Florey and Maurice Bessy's* Monsieur Chaplin ou le rire dans la nuit*, Florey goes even further and reports being one of the few to have seen the two versions of* The Sea Gull *"cette œuvre si curieuse de Josef von Sternberg". His account fed the myth that two versions of the film existed and that Chaplin might have not distributed the film because von Sternberg failed to invite him to the preview screening in a Beverly Hills theatre…*

In the past twenty-five years the records from the Chaplin Archive, the discovery of Edna Purviance's photos (the beautiful Elli Hill collection, recently published), and other fragments and frames have led to a tentative reconstruction of the film's narrative and hinted at its style. We will present those along with other materials and stories around The Sea Gull*, to try to convey the film's production process along with*

duzione del film e nella speranza di portare alla luce qualcosa di più, suscitando nuovo interesse per questo affascinante mistero della storia del cinema.
Janet Bergstrom, Cecilia Cenciarelli

its narrative, in the hope of exciting more interest in this fascinating mystery of film history and bringing to light still more.
Janet Bergstrom, Cecilia Cenciarelli

A WOMAN OF THE SEA Stati Uniti, 1926 Regia Josef von Sternberg

T. lavorazione: The Sea Gull; Sog., Scen.: Josef von Sternberg; F.: Edward Gheller iniziò le riprese, poi subentrò Paul Ivano; Mo.: Charles Chaplin; Scgf.: Donald Hall; Int.: Edna Purviance (Joan), Eve Southern (Magdalen), Charles French (il padre), Raymond Bloomer (Peter, il pescatore), Gayne Whitman (il romanziere); Prod.: Charles Chaplin per Charles Chaplin Film Corporation, Josef von Sternberg. ■ 35mm. Bn. ■ Non distribuito. La copia negativa è stata bruciata il 21 giugno 1933. / Not distribuited. Negative copy deleted on June 24th, 1933.

© Linda Wada The Sea Gull A Woman of the Sea - Leading Ladies Publication

OMAGGIO A MONTA BELL / *TRIBUTE TO MONTA BELL*

LADY OF THE NIGHT Stati Uniti, 1925 Regia: Monta Bell

Sog.: Adela Rogers St. Johns (racconto); Scen.: Alice D. G. Miller; F.: André Barlatier; Mo.: Ralph Dawson; Scgf.: Cedric Gibbons; Int.: Norma Shearer (Molly Helmer / Florence Banning), Malcolm McGregor (David Page), Dale Fuller (Miss Carr, la zia di Florence), George K. Arthur ('Chunky' Dunn), Fred Esmelton (Judge Banning), Lew Harvey (Chris Helmer, il padre di Molly), Gwen Lee (amica di Molly), Betty Morrissey (Gertie, l'altra amica di Molly); Prod.: MGM ■ 35 mm. L.: 1537 m. D.: 61' a 22 f/s. Didascalie inglesi / English Intertitles ■ Da: Filmoteca Española per concessione di Hollywood Classics

Come è sopravvissuto a Hays un titolo del genere? Poteva essere un film ordinario, invece è intelligente, commovente e a tratti scabroso. Due ragazze, entrambe interpretate da Norma Shearer, si innamorano dello stesso uomo. La Shearer differenzia nettamente i due personaggi (e Joan Crawford le fa da controfigura nella scena dell'abbraccio sul taxi). È un film bellissimo da vedere. Ed è qui che abbiamo la famosa scena della ragazza che si mette il talco nelle scarpe per segnalare la propria professione. L'Ufficio Hays deve aver insistito per la banale didascalia che segue. Sia questo film che *Pretty Ladies* erano tratti da racconti dell'attraente cronista Adela Rogers St Johns.
Kevin Brownlow

How did they get that title past Hays? It may be a programme picture, but it's an intelligent, touching and sometimes risqué one. Two girls, both played by Norma Shearer, fall in love with the same man. Shearer sharply differentiates the twin characters (Joan Crawford stands in for her in the taxi embrace). It is beautiful to look at. It is in this film that the famous moment occurs of the girl putting foot powder into her shoe to signal her profession; the Hays Office must have insisted on the banal title that follows. Both this and Pretty Ladies *were based on stories by the glamorous reporter Adela Rogers St Johns.*
Kevin Brownlow

PRETTY LADIES

STATI UNITI, 1925 REGIA: MONTA BELL
SOG., SCEN.: ALICE D.G. MILLER, JOSEPH FARNHAM (DIDASCALIE); F.: IRA H. MORGAN; SCGF.: JAMES BASEVI, CEDRIC GIBBONS; INT.: ZASU PITTS (MAGGIE KEENAN), TOM MOORE (AL CASSIDY), ANN PENNINGTON, LILYAN TASHMAN (SELMA LARSON), BERNARD RANDALL (AARON SAVAGE), HELENA D'ALGY (ADRIENNE), CONRAD NAGEL (DREAM LOVER), NORMA SHEARER (FRANCES WHITE), GEORGE K. ARTHUR (ROGER VAN HORN), JOAN CRAWFORD (LUCILLE LE SUEUR, UNA SOUBRETTE), PAUL ELLIS (WARREN HADLEY), ROY D'ARCY (PAUL THOMPSON), GWEN LEE (FAY), DOROTHY SEASTROM (DIAMOND TIGHTS), LEW HARVEY (WILL ROGERS), CHAD HUBER (FRISCO), WALTER SHUMWAY (SIG. GALLAGHER), DAN CRIMMINS (SIG. SHEAN), JAMES QUINN (EDDIE CANTOR); PROD.: METRO-GOLDWYN PICTURES ■ 35 MM. L.: 1480 M. D.: 59' A 20 F/S BN. DIDASCALIE INGLESI / ENGLISH INTERTITLES ■ DA: FILMOTECA ESPAÑOLA PER CONCESSIONE DI HOLLYWOOD CLASSICS

Un ritratto di vita teatrale splendidamente squallido e insolitamente audace, in cui un uomo commette adulterio e la fa franca. Lei, una cristiana scientista, si rifiuta di credere che Dio possa permettere che una cosa del genere accada a lei e a suo figlio, e semplicemente non ne parla. Se da un lato si tratta soltanto di un film ordinario particolarmente ben fatto, ha però molto da offrire: un'eccellente fotografia, una bella performance di ZaSu Pitts, supportata da Lucille Le Sueur (Joan Crawford), da Lilyan Tashman e dalla deliziosa Gwen Lee. Conrad Nagel interpreta la parte dell'amante immaginario di ZaSu, che deve essere rinchiuso nell'armadio quando a casa arriva un uomo reale. L'ottima copia risulta purtroppo mancante della sequenza in Technicolor, di tutte quelle con Norma Shearer e di varie scene teatrali.
Kevin Brownlow

A splendidly sleazy view of theatrical life, unusually daring in that the man commits adultery and gets away with it. The girl, a Christian Scientist, refuses to believe God would allow such a thing to happen to her and her baby, and so never mentions it. While admittedly no more than a superior programme picture, it has much to recommend it – superb photography, a fine performance from ZaSu Pitts, backed up by Lucille Le Sueur (Joan Crawford), Lilyan Tashman and the delicious Gwen Lee. Conrad Nagel plays ZaSu's dream lover who has to be pushed into a closet when a real man comes home. The excellent print is, alas, missing the Technicolor sequence, all of Norma Shearer and several stage scenes.
Kevin Brownlow

UPSTAGE

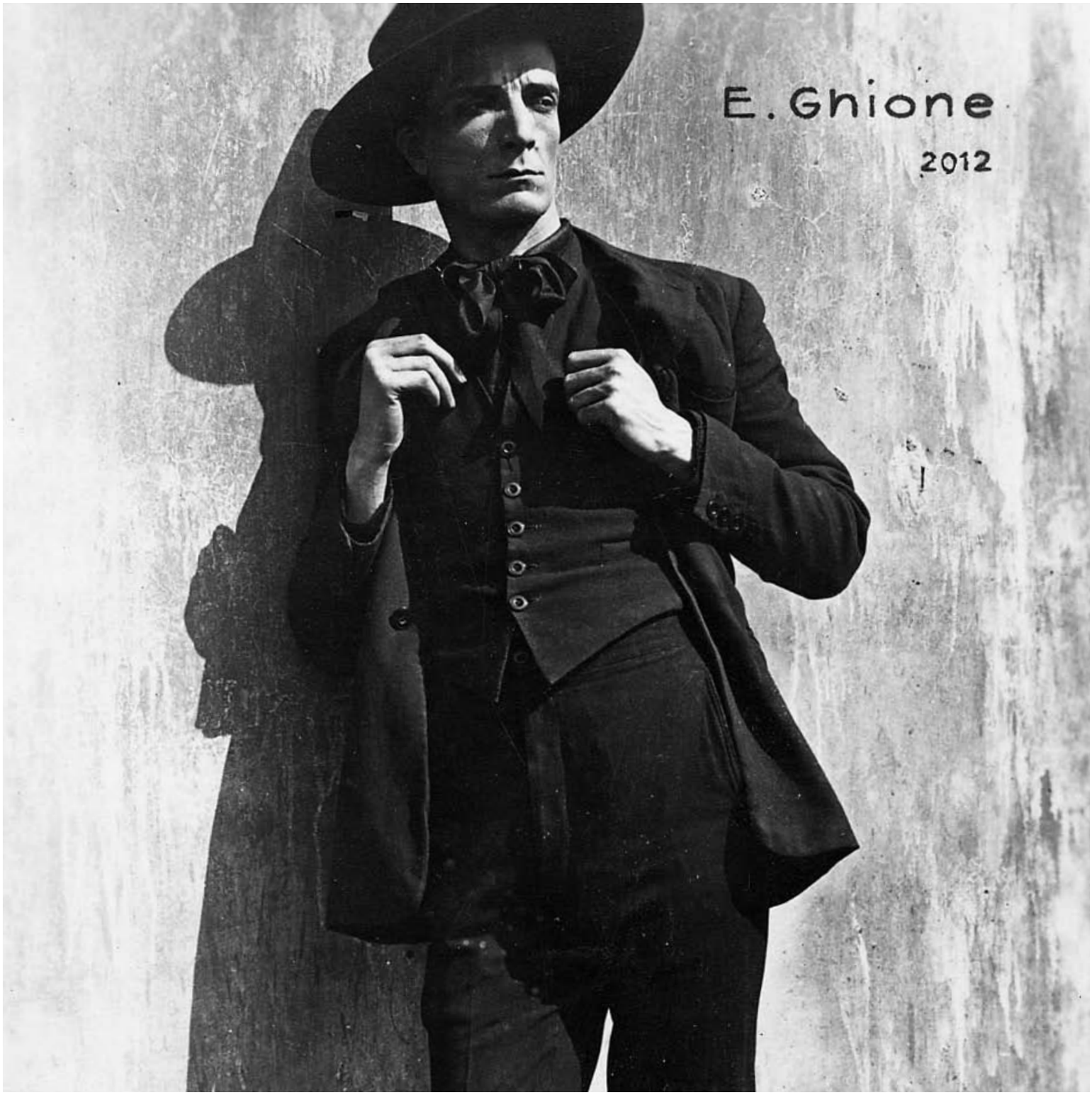
STATI UNITI, 1926 REGIA: MONTA BELL
SOG. E SCEN.: LORNA MOON; F.: GAETANO (TONY) GAUDIO; MO.: FRANK SULLIVAN; SCGF.: CEDRIC GIBBONS, A. ARNOLD GILLESPIE; CO.: ANDRÉ-ANI, KATHLEEN KAY, MAUDE MARSH; INT.: NORMA SHEARER (DOLLY HAVEN), OSCAR SHAW (JOHNNY STORM), TENEN HOLTZ (SAM DAVIS), GWEN LEE (DIXIE MASON), DOROTHY PHILLIPS (MISS WEAVER), J. FRANK GLENDON (MR. WESTON), WARD CRANE (WALLACE KING), CHARLES MEAKIN (STAGE MANAGER); PROD.: MGM ■ 35MM. L.: 1799 M. D.: 72' A 22 F/S. BN. DIDASCALIE INGLESI CON SOTTOTITOLI PORTOGHESI/ ENGLISH INTERTITLES WITH PORTUGUESE SUBTITLES ■ DA CINEMATECA PORTUGUESA PER CONCESSIONE DI HOLLYWOOD CLASSICS

Nello splendore di una copia virtualmente perfetta, si tratta di uno dei film di ambientazione teatrale più ricchi di atmosfera che la MGM abbia mai prodotto. Monta Bell conosceva bene l'ambiente e

Sparkling in a virtually flawless print, this is one of the most atmospheric backstage pictures MGM ever produced. Monta Bell knew the milieu intimately and with scenarist Lorna Moon has worked it all

insieme alla sceneggiatrice Lorna Moon ci mise dentro di tutto: il primo successo che arriva senza sforzi, il fiasco imprevisto, le recensioni negative, le piccole città di provincia, le crisi emotive quando al pubblico non importa un accidente dello spettacolo e parla dei fatti suoi. Il tutto in uno splendente bianco e nero con molti tocchi meravigliosi e intepretazioni eccellenti, soprattutto quella di Norma Shearer. Altrettanto accurato nel descrivere l'ambiente teatrale quanto lo sarà *Show People* nel descrivere quello cinematografico, questo film ispirò chiaramente il capolavoro di Vidor. L'approccio antisentimentale di Bell conduce a un finale drammatico, uno dei più scioccanti che si siano mai visti nel cinema muto.
Kevin Brownlow

in – the effortless first success, the unexpected flop, the bad notices, the tank towns, the emotional crisis, with the audience not giving a damn and discussing recipes. All shot in lustrous black and white with many marvellous touches and superb performances, especially from Norma Shearer. As accurate about the theatre as Show People *was about the movies, it was clearly a source for Vidor's masterpiece. Bell's anti-sentimental approach leads to a dramatic ending with one of the biggest shocks I've experienced in a silent film.*
Kevin Brownlow


E. Ghione
2012

EMILIO GHIONE, L'ULTIMO APACHE

EMILIO GHIONE, THE LAST APACHE

Programma a cura di Denis Lotti

Dagli anni della prima guerra mondiale Emilio Ghione è identificato con il suo personaggio più famoso Za la Mort. Nelle vesti dell'*apache parigino* (teppista, abitante dei bassifondi) l'attore ha interpretato ben sedici tra film e serials in dieci anni. Ma la filmografia da attore conta una produzione ben più vasta di interpretazioni dagli esordi all'Itala-Film, alla Cines, in cui Guazzoni lo dirige ne *Il poverello di Assisi,* alla Celio-Film al fianco di Francesca Bertini, in cui inizia anche la carriera di direttore di scena, e alla Caesar. Segue il lungo periodo alla Tiber di Roma fino al 1919, quando torna all'Itala. Negli anni Venti condivide le sorti del sistema cinematografico italiano, cambia in continuazione case di produzione, ne fonda una propria (Ghione-Film), emigra in Germania. Tornato in patria dirige e interpreta alcuni film tra i quali si ricordano soprattutto *La cavalcata ardente* e *Gli ultimi giorni di Pompei*. Il cinema che Ghione concepisce, scrive e dirige è principalmente cinema d'evasione, tratta spesso temi popolari e populisti, perfino razzisti. Permane il personaggio che emerge tra il popolo, sgomina gli apaches parigini ma sa essere anche più aristocratico degli aristocratici. La produzione sul finire della Grande Guerra si incentra sui serials di Za, ambientati in un altrove che può essere la Francia, l'America o l'isola selvaggia del Pacifico. Queste ultime sono le *locations* del serial *I Topi Grigi* suddiviso in otto episodi. La trama avventurosa subisce numerosi cambi repentini: dalle ambientazioni bucoliche si passa ai palazzi aristocratici, dalle sordide fogne, in cui vivono gli apaches Topi Grigi, a una sontuosa festa in maschera. Una eredità cospicua è al centro dell'attenzione di Za e della coraggiosa Za la Vie (Kally Sambucini), compagna di vita e di battaglia. Sull'eredità vogliono mettere le mani Grigione e il suo compare Muso Duro, una duchessa malvagia e assassina e il suo intendente. Ma chi è il legittimo erede? Leo, un povero ragazzo indifeso, che da bambino fu rapito proprio dai temibili Topi Grigi.
La famosa "maschera" di Ghione comprende anche il corpo intero, sottile e agile. I grandi occhi vividi ne definiscono i confini *discorsivi*, Ghione comunica a piccoli scatti, digrigna il volto dalla pelle tesa, chiude a pugno una mano senza guardarla. La posa statica ha grande risalto, tanto quanto le smorfie, gli ondeggiamenti lenti e regolari, prima del

Programme by Denis Lotti

Ever since the First World War Emilio Ghione has been better known as his famous character Za la Mort. In the guise of the Parisian apache *(gangster, underworld inhabitant) the actor performed in sixteen films and serials in ten years. The actor's complete filmography, however, covers a much wider variety of roles, starting with his debut at Itala-Film and Cines, where Guazzoni directed him in* Il poverello di Assisi*, at Celio-Film next to Francesca Bertini, where his career as floor manager took off, and at the Caesar. He then had a long period at Tiber in Rome until 1919, when he went back to Itala. During the 1920s he shared the lot of the rest of Italian cinema and constantly changed production companies, created one of his own (Ghione-Film) and immigrated to Germany. Once back in Italy he directed and acted in several films, the most notable of which were* La cavalcata ardente *and* Gli ultimi giorni di Pompei*. Ghione conceived of, wrote and directed films that are mostly escapist cinema, often using popular, populist or even racist themes. Nevertheless, the figure that dominates is the character who emerged from the common people, crushed Parisian apaches but could be more aristocratic than aristocrats themselves. Towards the end of the Great War production focused on Za serials, which were set in a place that could be France, America or a savage island in the Pacific. These were the* locations *of the eight episode serial* I Topi Grigi*. The adventurous plot underwent a number of snap changes: from bucolic settings to aristocratic palaces, from the dirty gutters where the Topi Grigi gang lives to a lavish costume party. The story involves a large inheritance that is foremost in the minds of Za and the courageous Za la Vie (Kally Sambucini), his companion in life and on the battlefield. Everyone wants to get their hands on the inheritance: Grigione and his accomplice Muso Duro, a wicked duchess and her superintendent. But who is the legitimate heir? Leo, a poor defenseless boy, who was kidnapped by the formidable Topi Grigi.*
Ghione's famous "mask" encompasses his whole body, which is both thin and agile. His large bright eyes indicate the limits of his conversation. Ghione communicates in small fits, gnashing the teeth of his taut face and drawing his hand into a fist without even looking at it. He

balzo felino che sbaraglierà il nemico. La berretta nera con visiera sulle ventitré, l'occhio che si abbassa mostrando la palpebra brunita dal trucco, le labbra sottili che si inarcano a tracciare un sorriso sarcastico, il braccio sospeso a mezz'aria che cade mollemente su se stesso o artiglia la gola dell'avversario. La concezione di base dei film di Za la Mort è in fondo assai moderna: fa emergere l'ignoto, il misterioso, l'esotismo e una realtà collaterale spaventosa, ricettacolo di assassinii e furti con scasso. Lo schermo diviene il catalizzatore di sogni (o incubi). Nella citazione che segue vi è l'intenzione che ha mosso la creazione di Za la Mort e contemporaneamente un'idea di cinema che Ghione annota nell'autobiografia *Memorie e Confessioni* (1928): "L'arte cinematografica, influendo, sopra ogni cosa, sulle masse, deve essere sagomata di buon senso, deve penetrare con facilità; non può essere astrusa, cervellotica. L'opera sana di questa settima manifestazione artistica non deve basarsi che sulla possibilità d'essere subito compresa, quindi amata. Le eccezioni come *Sigfrido* creato per l'intelletto, mi confermano la regola di *Za la Mort* creato per le platee".
Denis Lotti

is unmistakably recognizable with his static pose, his facial expressions and his slow swaying motion before pouncing like a cat on the enemy. The black brimmed hat worn at a tilt, the slightly closed eyes showing lids darkened with make-up, the thin lips that widen into a sarcastic smile, the arm suspended in air that softly falls to his side or clutches his adversary's throat. The basic idea of the Za la Mort films is actually quite modern: they reveal the unknown, the mysterious, exoticism and a frightful collateral reality of murders and burglary. The screen turns into a catalyst of dreams (or nightmares). The following quotation from Ghione's autobiography Memorie e Confessioni *(1928) demonstrates the intention behind creating Za la Mort and, simultaneously, a vision of cinema: "Film influencing the masses must be made with good sense and penetrate the mind of the viewer easily; it cannot be convoluted or irrational. A healthy work of cinematography should only intend to be understood immediately and thus loved. The exceptions like* Sigfrido *made for the intellect, in my opinion, confirm the rule of* Za la Mort *made for the audience."*
Denis Lotti

COME FU CHE L'INGORDIGIA ROVINÒ IL NATALE A CRETINETTI Italia, 1910

■ Int.: André Deed (Cretinetti), Emilio Ghione (Mefistofele); Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 237 m. D.: 13' a 16 f/s ■ Da: Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema, Lobster films

Nel film Ghione interpreta la parte del diavolo, a tutt'oggi la sua più antica prova attoriale superstite. Il film, conservato presso il Museo del Cinema di Torino, si presenta nella sua versione integrale con didascalie francesi e fa parte di una serie di film natalizi diretti dal comico. La storia è semplice e tutta incentrata su un incubo di Cretinetti causato dall'indigestione di dolciumi. Le ambientazioni oniriche danno l'opportunità alla produzione di sfoggiare scenografie accurate, oltre a un discreto numero di comparse. I costumi rispecchiano l'iconologia tradizionale e mettono in scena associazioni stridenti tra sacro e profano: si va da Babbo Natale (abbigliato così come lo conosciamo oggi) a san Pietro con tanto di chiavi del Paradiso, al Padreterno (con nimbo triangolare sul capo). Ghione appare in poche ma decisive scene; il trucco mette in evidenza il volto incavato e i grandi occhi, il costume ricorda l'iconografia di Mefistofele dal *Faust* di Goethe, poi divulgato dal melodramma *Mefistofele* (1875) di Arrigo Boito, come testimonia una fotografia datata 1906 che ritrae il baritono Antonio Magini Coletti in abiti di scena molto simili a quelli indossati da Ghione. (...) È una delle poche interpretazioni comiche della carriera di Ghione, e anche in questo caso la parte, nonostante il registro leggero, è adattata alla sua maschera inquietante.
Denis Lotti

In the film Ghione plays the part of the devil, and at this time his earlier acting style still survives. The film, preserved in the Museo del Cinema of Turin, is presented in its integral version with French intertitles, and is one of a series of Christmas films directed by the comedian [André Deed]. The story is simple and entirely centred on Cretinetti's nightmare, the result of indigestion from eating too many sweets. The oniric atmosphere allows the film makers to forgo elaborate production, apart from a discreet number of extras. The costumes reflect the traditional iconology, and present strident associations between sacred and profane: we go from Father Christmas (dressed as we know him today) to St Peter, bearing all the keys of Paradise, to the Eternal Father (with a triangular halo on his head). Ghione appears in few but important scenes; his make-up emphasises his hollow face and big eyes. The costume recalls the iconography of Mephistopheles in Goethe's Faust, *subsequently adapted to Arrigo Boito's melodrama* Mefistofele *(1875), as we can see from a photograph dated 1906 showing the baritone Antonio Macini Coletti in a stage costume very like that worn by Ghione. It is one of the few comic performances in the career of Ghione, and even in this instance the role, despite the light tone of the film, is adapted to his disturbing look.*
Denis Lotti

LA CADUTA DI TROIA Italia, 1911 Regia: Pietro Fosco [Giovanni Pastrone], Romano Luigi Borgnetto

< Scen.: Oreste Mentasti; F.: Giovanni Tomatis; Scgf.: Luigi Borgogno; Co.: Zamperoni; Int.: Sig.ra Davesnes (Elena), Giulio Vinà, Giovanni Casaleggio; Prod.: Itala-Film < 35mm [estratto]. L.: 600 m. D.: 33' a 16 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles < Da: Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Cineteca del Friuli < Restauro eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2005 a partire dalle copie su supporto nitrato conservate presso la Cineteca del Comune di Bologna, il Nederlands Filmmuseum, la Fondazione Cineteca Italiana e l'Archive Film Agency / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2005 from positive nitrates held by Cineteca del Comune di Bologna, Nederlands Filmmuseum, Fondazione Cineteca Italiana and Archive Film Agency

In *La caduta di Troia* (...) di Giovanni Pastrone e Romano Luigi Borgnetto, Ghione appare in una scena cruciale: è il primo acheo che si cala dal ventre del cavallo fatale e incita i suoi compagni ad appiccare il fuoco alla città nemica. In sé pochi fotogrammi, nei quali si può riconoscere il volto smunto dell'attore che, prima di uscire dall'inquadratura, si offre alla macchina da presa. Questo potrebbe essere l'ultimo film girato a Torino da Ghione. La fugace presenza dell'attore in questo film, importante per la storia del cinema perché ritenuto il germe di *Cabiria*, è quantomeno curiosa: crea infatti un'ideale unione con il primo film che Ghione interpreta una volta giunto nella capitale, ugualmente di ambientazione epica, *La Gerusalemme liberata* di Enrico Guazzoni.
Denis Lotti

In La caduta di Troia *(...) directed by Giovanni Pastrone and Romano Luigi Borgnetto, Ghione appears in a crucial scene: he is the first Acaian to descend from the belly of the fatal horse, and to incite his companions to set fire to the enemy city. In a few frames we can distinguish the haggard face of the actor who, before going out of frame, presents himself to the camera.This may be the last film made by Ghione in Turin. His fleeting appearance in this film, which is important for the history of cinema because in it are the seeds of* Cabiria*, is at least a curiosity: in fact it makes an ideal union with the first film in which Ghione appeared on his arrival in the capital, in similar epic genre, Enrico Guazzoni's* La Gerusalemme liberata*.*
Denis Lotti

IL POVERELLO DI ASSISI Italia, 1911 Regia: Enrico Guazzoni

■ Sog.: Contessa Salimei; Int.: Emilio Ghione (San Francesco), Fernanda Negri-Pouget (Santa Chiara); Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 443 m. D.: 24' a 16 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca Nazionale

Enrico Guazzoni sceglie l'attore per l'interpretazione di san Francesco nel suo film più celebre del periodo alla Cines. *Il poverello di Assisi* vede Ghione impersonare il santo; è il suo primo successo personale, il primo film da protagonista al quale associa la sua impronta indelebile, e il ruolo del Santo lo lancia verso l'affrancamento professionale. Agli occhi dello spettatore appare innanzitutto l'ispirazione di Ghione; egli nutre l'interpretazione, tanto da impressionare i suoi collaboratori,

Enrico Guazzoni chose Ghione to play St. Francis in the most celebrated film of his period at Cines. In Il poverello di Assisi *Ghione plays the saint; it was his first personal success, it was his first film as protagonist to establish his indelible imprint, and the role of the Saint launched his professional fame. Ghione's inspiration is apparent to the spectator; he enriches the interpretation, in a way that impressed his collaborators, above all Guazzoni. The identification is*

primo fra tutti Guazzoni. L'immedesimazione è nella sua passionalità in apparenza contraddittoria, perché non conosce scarto tra il Francesco mondano "magro non per fame ma per aristocrazia somatica" e l'asceta macerato dagli stenti, perciò "Ghione aggiunge alla sensazione del dolore fisico, dell'abbandono estatico e del tormento interiore anche una sottile e vibrante inquietudine di origine razionale". Elena Mosconi scrive che il film "deve la sua celebrità, oltre che all'indubbia qualità della messa in scena, all'interpretazione sobria e insieme intensa di Emilio Ghione".
Denis Lotti

in his passion, in apparent contradiction between the worldly Francis, "lean not from hunger but somatic nobility" and the ascetic torn by hardships; "Ghione adds to the sensation of physical suffering, ecstatic abandon and interior torment, a subtle and vibrant unease which is of rational origin". Elena Mosconi writes that the film "owes its reputation, as well as to the undoubted quality of the mise en scène, to the sober and at the same time intense perfomance of Emilio Ghione".
Denis Lotti

MADAME ROLAND Italia, 1912 Regia: Enrico Guazzoni

■ Int.: Emilio Ghione (Viard), Gianna Terribili Gonzales (Madame Roland); Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 238 m. D.: 13' a 16 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca del Friuli ■ Restaurato dalla Cineteca del Friuli / Print restored by Cineteca del Friuli

Il film offre prova di un'attenta visione 'cinematografica', di un'alta padronanza della macchina da presa da parte di Guazzoni; anche se le inquadrature sono immobili, la drammatizzazione del punto di vista emerge da atipiche angolazioni di ripresa. Alcuni passaggi meno descrittivi, ma intensamente drammatici, 'raccontano' il film con impronta autoriale e non si limitano a riprendere l'azione come fosse circoscritta a un palcoscenico. I viraggi e le imbibizioni che ravvivano la pellicola sono diversificati a seconda delle ambientazioni in interni ed esterni. Da segnalare l'utilizzo delle scene di massa (davvero molte le comparse per un progetto di così modesta durata), riprese in modo da suscitare inquietudine: il taglio sghembo e la visione in lontananza sottolineano la soperchieria che sta subendo la donna, completamente sola, annunciano la fine tragica di un'innocente. Ghione è a proprio agio nel ruolo, e il dinamismo dell'attore conferisce un apparente movimento alle riprese fisse. La sua recitazione è fortemente evocativa: veste con credibilità gli abiti settecenteschi, il suo corpo sguscia dalle inquadrature, è nervoso, alterato nei movimenti, ogni minima emozione del personaggio è sottolineata da uno sguardo diabolico, allusivo, uno scatto, una mano artigliosa che sventra l'aria, un sorriso sardonico in un costante – ma apparentemente indifferente – dialogo con il pubblico. Gli altri attori sembrano recitare per il teatro, tendenzialmente immobili. Invece Ghione sa che deve comunicare con lo spettatore, e non perde tempo: il suo personaggio così ributtante diviene fascinoso.
Denis Lotti

The film reveals a questing 'cinematographic' vision, a high mastery of the camera on the part of Guazzoni; even though the camera remains immobile, dramatization of the viewpoint is acheived by atypical shooting angles. Some less descriptive, but highly dramatic passages, 'narrate' the film, giving an authorial imprint and not limiting themselves to seeing the action as if it were confined to a stage. The tinting and toning which enliven the film are varied according to the internal or external ambiance. The use of crowd scenes is notable (for a film of such short duration the number of extras is exceptional). These scenes are disconcerting: the angular framing and the distant viewpoint emphasise the abuse suffered by the woman, completely solitary. This portends the tragic end of an innocent. Ghione is at his ease and his personal dynamism confers an appearance of movement on the fixed images. His acting is powerfully evocative: dressed believably in eighteenth century clothes, his body slides in and out of the frame, nervous, altered in movement, every slight emotion of the character emphasised by a diabolic, allusive look, a jerk, a claw-like hand which grasps the air, a sardonic smile in a constant - but apparently indifferent – dialogue with the public. The other actors, seem to be acting for the theatre, inclined to immobility. In contrast, Ghione understands that he must communicate with the spectator, and lose no time: thus his character, repellant as it is, becomes fascinating.
Denis Lotti

PANNE D'AUTO Italia, 1912 Regia: [Baldassarre Negroni]

■ F.: Giorgino Ricci; Int.: Francesca Bertini (Kitty), Alberto Collo, Emilio Ghione; Prod.: Celio-Film ■ 35mm. L. or.: 320m. L.: 269 m. D.: 13' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Si tratta di una commedia sentimentale: la protagonista è Kitty (Francesca Bertini), contesa da due uomini, il tenente Pietro (Emilio Ghione) e il più giovane Alberto (Collo). (...) Il personaggio di Ghione risponde a uno stereotipo militaresco: è un uomo tutto d'un pezzo che affronta con scarsa grazia le relazioni con l'esterno, finanche quelle amorose. Corteggiare una donna per mezzo della velocità – suggerisce la morale del film – è controproducente, mentre la simulazione di una *panne* porta i suoi frutti. L'accentuazione macchiettistica del tenente passa attraverso i costumi: si presenta in *chepì*, mustacchi, monocolo, bastone e stivaloni, e quando va in automobile utilizza un'altra divisa, costituita da occhialoni, berretta e soprabito. Il suo personaggio è dichiaratamente estraneo e fuori luogo, la sua figura lunga e magra stride al confronto con la figura più morbida e fascinosa di Collo. La sua recitazione, al contrario, è coinvolgente e sciolta, ed emerge rispetto ai movimenti compiti degli altri attori; riesce a rimanere nei ranghi del ruolo a fatica, attira l'attenzione pur essendo chiaramente una spalla degli innamorati. La regia di Negroni utilizza larghe visuali, è quasi vedutista, ma volutamente impersonale; la pellicola è virata con colori caldi, specie nelle riprese degli esterni.
Denis Lotti

The film is a sentimental comedy: two men compete for the protagonist Kitty (Francesca Bertini): Lieutenant Pietro (Emilio Ghione) and the younger Alberto (Collo). (...) Ghione's character represents a military stereotype: a man all of a piece who conducts human relationships, even amorous, with scant charm. To court a woman by means of speed – the moral of the film – is counterproductive, while the the rival's simulation of a failure bears its fruits. Ghione plays a true caricature; he is dressed in uniform with kepi, moustaches, monocle, swagger-stick and boots; when he drives in his automobile he uses another uniform, consisting of goggles, beret and overcoat. His character is assertively heavy and out of place, and his thin and slender figure makes him seem alien and disagreable, above all when confronted by the more charming figure of Collo. His acting is involving and easy and stands out from the work of the other actors; he works hard to remain in the role, attracts attention through clearly being a comic among lovers. Negroni's direction uses big visuals - he is almost a landscapist - but is deliberately impersonal; the film is tinted in warm colours, particularly for the exteriors.
Denis Lotti

HISTOIRE D'UN PIERROT Italia, 1914 Regia: Baldassarre Negroni

■ Scen.: Tommaso Silvani, dalla pantomima omonima (1893) di Fernand Beissier, musicata da Mario Costa; F.: Giorgino Ricci; Int.: Francesca Bertini (Pierrot), Leda Gys (Louisette), Emilio Ghione (Pochinet), Elvira Radaelli (Fifina), Amedeo Ciaffi (Julot), Ninì (il piccolo Pierrot); Prod.: Italica-Ars ■ Beta SP. D.: 60' a 16 f/s. Bn ■ Da: Library of Congress ■ Da una copia nitrato della collezione George Kleine / From a nitrate print in the George Kleine Collection

Gian Piero Brunetta cita questo film quale esempio di "cinema cantato" derivante dalla pantomima, e sottolinea: "Ciò che colpisce, in questi film, è l'estrema eleganza e cura nella ricostruzione scenografica e nei costumi e il largo uso della mimica. Tutto il sistema gestuale è molto elaborato ed assai più complesso e ricco di sfumature rispetto al gesto enfatico dei film storici". Interessante è l'accusa di mancanza di contenuto morale fatto al film da Umberto Barbaro in "Bianco e Nero", in una recensione scritta nel 1937, motivata, documentata,

Gian Piero Brunetta cites this film as an example of "lyric cinema", deriving from pantomime, and points out that "what is striking in this film is the extreme elegance and care in the reconstruction of settings and costumes and the extensive use of mime. The whole system of gestures is greatly elaborated and much more rich and complex in nuance that the emphatic gesture of historical films". The reproach of the lack of moral content leveled by Umberto Barbaro at the film is worth mentioning. It was stated in a critique written in 1937 in "Bianco

arguta e fredda, che culmina in secco rimprovero: "Quello che gli manca non è poco: è una più concreta visione del mondo ed un più elevato contenuto morale. Senza i quali […] arte non si dà". Chiedere questo impegno a un film di evasione, nonché veicolo di 'effetti speciali' (mi riferisco alla sincronizzazione musica-immagini) è alquanto straniante e apparentemente smisurato ai nostri occhi. Tuttavia, pur non dandogli patente di film d'arte, Umberto Barbaro individua in *Historie d'un Pierrot* un'aspirazione alla qualità, elemento non trascurabile e sibillino di tutto "un cinema in forte espansione tecnologica e quindi tecnica".
Denis Lotti

e Nero", which was motivated, documented, argued and cool, and ended in the dry reprimand: "What lacks is not slight: it is a more concrete vision of the world and a more elevated moral content. Without which […] there is no art". To demand this engagement from an escapist film which is also a vehicle of 'special effects' (I refer to the music-image synchronisation), is somewhat excessive and apparently disproportionate to our eyes. Not giving it the cachet of film d'art, Umberto Barbaro reveals in Historie d'un Pierrot *an aspiration to quality, an unimportant and enigmatic element in "a cinema in strong technological and thus technical expansion."*
Denis Lotti

GUGLIELMO OBERDAN, IL MARTIRE DI TRIESTE

Italia, 1915 Regia: Emilio Ghione

■ T. alt.: Oberdan (Martire triestino); Sog., Scen.: Santi Savarino; F.: Antonio Cufaro; Int.: Alberto Collo (Guglielmo Oberdan), Emilio Ghione (governatore di Trieste), Vittorina Moneta (Maria), Ida Carloni Talli (madre di Oberdan); Prod.: Tiber Film ■ 35mm. L. or.: 1600 m. L.: 1300 m. D.: 71' a 16 f/s ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana ■ Restauro eseguito dalla Cineteca di Bologna e dalla Fondazione Cineteca Italiana presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo nitrato integrato con parti provenienti da un positivo safety, entrambi provenienti dalla Fondazione Cineteca Italiana / Restoration funded by Cineteca di Bologna and Fondazione Cineteca Italiana, carried out at L'Immagine Ritrovata laboratory from a nitrate negative completed with segments from safety positive; the prints are preserved by Fondazione Cineteca Italiana

La vicenda del martire triestino venne portata sullo schermo da Ghione senza indulgere al romanzesco: e questa rinunzia al ricorso a mezzi edulcoranti e patetici, puntando diritto ad una minuziosa narrazione dei fatti, venne rimarcata dalle recensioni, che si espressero tutte positivamente sulla sceneggiatura quale era stata stesa dallo scrittore Santi Savarino. Ghione si riservò anche una parte ingrata, quella dell'odioso governatore di Trieste e che rese, sempre a giudizio unanime della critica, con perfetta aderenza. Al titolo *Oberdan* vennero spesso aggiunti sottotitoli come *Grido di patria*, *Il martire di Trieste*, *Il martire della forca imperiale*.
Vittorio Martinelli

The story of the martyr of Trieste is brought to the screen by Ghione without indulging in romantics: this rejection of any facile saccharine and pathetic means, going direct to a meticulous narration of the facts, was praised in the contemporary reviews, which expressed themselves very positively on the screenplay from the writer Santi Savarino. Ghione gave himself a thankless role, that of the odious governor of Trieste which he renders, again in the uninimous judgement of the critics, with perfect coherence. To the title Oberdan *is often added sub-titles such as* Grido di patria [Cry of the Homeland], Il martire di Trieste [The Martyr of Trieste], Il martire della forca imperiale [The Martyr of the Imperial Gallows].
Vittorio Martinelli

IL TRIANGOLO GIALLO Italia, 1917 Regia: Emilio Ghione

■ Sog., Scen.: Emilio Ghione; F.: Cesare Cavagna; Int.: Emilio Ghione (Za la Mort), Kally Sambucini (Za la Vie), Olga Virgili (Carmencita), Tamagio Watermolo (il giapponese), Giovanni Ragusa (il giapponese), Alfredo Martinelli, Holly-Sara Cucini; Prod.: Tiber-film ■ DVD [frammento dal secondo episodio: *Il circo Barzum*]. D.: 7'. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Denis Lotti

Il primo *serial* di Za la Mort racchiude molti stereotipi della saga, rielabora qualche tema dei film passati, ma segna un'interessante evoluzione per lo Za la Mort apache. L'eroe ha ancora qualche pendenza con la giustizia, comunque è sempre in torto agli occhi della polizia, infine bisognoso di riscatto (una vera trama nella trama). Ma questo *serial* apre la strada al *giustiziere* (in fondo onesto) ex criminale che ha molte parentele con Eugene-François Vidocq e l'ambiguità necessaria a infiltrarsi negli ambienti della mala e collaborare con qualche *detective* eretico in fatto di procedura penale. Molti spunti narrativi saranno ripresi nel film prodotto in Germania sette anni più tardi, *Zalamort - Der Traum der Zalavie*, in cui si può intravedere il personaggio di Carmencita in Perla Cristal (Fern Andra). Inoltre in *Il triangolo giallo* c'è ancora spazio per l'aspetto erotico di Za la Mort, il quale fa innamorare di sé le peggiori malavitose, caratteristica poco rilevante nel più oscuro e familistico *I Topi Grigi*.
Denis Lotti

The first Za la Mort serial contains many of the stereotypes of the saga, revisiting some themes of earlier films, but it also marks an interesting evolution for Za la Mort the apache. He has still some debts to justice, and remains in the wrong in the eyes of the police, finally in need of redemption (a veritable story within the story). But this serial opens the way to the executioner (in essence honest) ex-criminal, who has much in common with Eugène-François Vidocq and the ambiguity necessary to infiltrate himself between the gangsters and collaborate with some heretical detective for what concerns penal procedure. Many narrative ideas are taken up again in Zalamort - Der Traum der Zalavie*, the film made in Germany seven years later, in which we can recognise the character of Carmencita in Perla Cristal (Fern Andra). Moreover there is still place in* Il triangolo giallo *for the erotic aspect of Za la Mort, who can make even the most hardened women gangsters fall in love with him, a characteristic less relevant in the darker and familial* I Topi Grigi.
Denis Lotti

I TOPI GRIGI Italia, 1918 Regia: Emilio Ghione

■ 1° ep.: La busta nera; 2° ep.: La tortura; 3° ep.: Il covo; 4° ep.: La rete di corda; 5° ep.: Corsa al milione; 6° ep.: Aristocrazia canaglia; 7° ep.: 6.000 Volts; 8° ep.: Mezza Quaresima; Sog.: Pio Vanzi; F.: Cesare Cavagna; Int.: Emilio Ghione (Za la Mort), Kally Sambucini (Za la Vie), Alfredo Martinelli (Pierino), Alberto Francis Bertone (Grigione), Nello Carotenuto (Muso Duro), Ida Carloni Talli (la Duchessa Giovanna), H. Florin, S. Pasquali, Oreste Bilancia (il poliziotto); Prod.: Tiber-film ■ 35mm. L.: 5869 m. D.: 321' a 16 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, Fondazione Cineteca Italiana, Cinémathèque Royale de Belgique con il contributo del Proyecto Lumière e del Mystfest di Cattolica ■ 1° ep.: L.: 632 m. D.: 34'33" a 16 f/s; 2° ep.: L.: 743 m. D.: 40'37" a 16 f/s; 3° ep.: L.: 682 m. D.: 37'17" a 16 f/s; 4° ep.: L.: 590 m. D.: 32'15" a 16 f/s; 5° ep.: L.: 762 m. D.: 41'39" a 16 f/s; 6° ep.: L.: 826 m. D.: 45'09" a 16 f/s; 7° ep.: L.: 760 m. D.: 41'33" a 16 f/s; 8° ep.: L.: 874 m. D.: 47'47" a 16 f/s ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 1994 a partire dal negativo camera nitrato, senza didascalie, recuperato dalla Fondazione Cineteca Italiana presso l'archivo Pittaluga, e da una copia positiva safety, stampata negli anni Cinquanta dallo stesso negativo e depositata presso la Cinémathèque Royale de Belgique contenente scene oggi decomposte nel nitrato / Print restored in 1994 at L'Immagine Ritrovata from a 35mm nitrate camera negative, without intertitles, founded by Fondazione Cineteca Italiana at Pittaluga Archive, and from a safety positive printed in the 50s from the same negative and held by Cinémathèque Royale de Belgique with shots that were already decomposed in the nitrate print

Come scrive Vittorio Martinelli il *serial* "contrariamente a quanto si crede, non ebbe molto successo, fu scarsamente recensito e scomparve presto dalle programmazioni. Il fatto che venga in tempi attuali considerato un film importante nella scheda di Ghione è probabilmente dovuto al motivo che è l'unico che si sia salvato della serie di Za-la-Mort". (...) Il *serial* risulta composto di espedienti narrativi di origini eterogenee e potrebbe essere definito un grande polittico, che negli otto episodi espone al pubblico saggi derivanti dal racconto nero, dal poliziesco, dall'esotico salgariano e farandolesco dove l'improbabile e l'inverosimile si confondono a tratti naturalisti, al bisogno oraziano dell'*angolo* al quale il protagonista tende, soprattutto dopo ogni trasformazione che le mirabolanti avventure e disavventure richiedono a Za la Mort. Talvolta coesistono anche in uno stesso episodio generi differenti, in cui rientrano senza particolari preamboli stereotipie di diversa derivazione letteraria (d'appendice, avventurosa, per ragazzi…), che Ghione sembra captare e inserire per distogliere dall'esile trama la parte di pubblico affamata di colpi di scena.
Denis Lotti

As Vittorio Martinelli writes, the serial, "contrary to general belief, did not have much success, was hardly reviewed and quickly vanished from the screens. The fact that it has now come to be regarded as an important film in the oeuvre of Ghione is probably due to the fact that it is the only one of the Za la Mort series which has been saved". (...) The serial is composed of narrative expediencies of heterogenous origins, and could be defined as a great polyptych. The eight episodes offer the public themes deriving from crime literature, detective stories, Salgarian exotic and farandolesque in which the unlikely and far-fetched are confused with naturalistic elements, above all following the transformation which his marvellous adventures and misadventures effect in Za la Mort. Sometimes different genres co-exist in the same episode, and without preamble we are presented with varied stereotypes from different literary derivations (novelette, adventure stories, children's books...) which Ghione appears to seize and insert in order to distract from the feeble plot the part of the public eager for scenic effects.
Denis Lotti

DOLLARI E FRAKS Italia, 1919 Regia: Emilio Ghione

■ 1° ep.: La X di un delitto; 2° ep.: La mano inguantata; 3° ep.: Quaranta pugnali; 4° ep.: La sedia elettrica; Scen.: Emilio Ghione; F.: Cesare A. Navone; Int.: Emilio Ghione (Za la Mort), Kally Sambucini (Za la Vie), Oreste Bilancia (il poliziotto Bilach), Amilcare Taglienti (il paralitico), Ria Bruna (Querida Vargas / Miss Roods), Léonie Laporte; Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 212 m [frammento dal IV episodio: *La sedia elettrica*]. D.: 10' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Dollari e fraks si svolge (...) in America, dove una misteriosa e affascinante Querida tenta di irretire Za affinché lo spietato Paralitico, suo complice, possa sfuggire al meritato castigo per un delitto che ha commesso. Stavolta Za sarà aiutato da un poliziotto pasticcione, interpretato dal lepido Oreste Bilancia. Quattro episodi di travolgente sarabanda emotiva, conditi da momenti di irresistibile ilarità. Per questi film a serie e per quelli di metraggio normale (...) il pubblico (...) andava in visibilio; le platee popolari, specie quelle pomeridiane, erano gremite da ragazzini che facevano un tifo rumoroso per Za, raddrizzatore di torti e inesorabile castigamatti, strainfischiandosene delle recensioni, sempre biliose e pronte a stigmatizzare le troppe assurdità delle trame, la prosa non ortodossa delle didascalie, la discontinuità nello svolgersi della vicenda.
Vittorio Martinelli

Dollari e fraks *takes place (...) in America, where the mysterious and fascinating Querida attempts to enmesh Za in order that the ruthless Paralitico, her accomplice, can escape deserved punishment for a crime he has committed. This time Za will be assisted by a bungling policeman, played by the witty Oreste Bilancia. Four episodes of overwhelming emotive uproar, at moments moving to irresistible hilarity. For this series film and for those of normal length (...) the public (...) went into ecstasies; the popular seats, especially in the afternoons, were crowded with boys who loudly cheered Za, righter of wrongs and inexorable chastiser, spurned, however, in the reviews, which were always ill-tempered and ready to stigmatise the excessive absurdity of the plot, the unorthodox prose of the intertitles, the discontinuities in the narrative.*
Vittorio Martinelli

S. E. LA MORTE Italia, 1919 Regia: Emilio Ghione

■ Sog., Scen.: Emilio Ghione; F.: Cesare Navone; Int.: Emilio Ghione (Za la Mort), Kally Sambucini (Albaspina); Prod.: Itala Film ■ DVD [estratto]. D.: 12' ca. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Denis Lotti

Ghione sintetizza così questo suo film: "Iniziai l'opera mia [all'Itala-Film] con la film *Sua Eccellenza la Morte* (...) riservando per me un'odiosissima parte [Za], che nel suo livido chiarore, d'amore, di delitto e di rinuncia, ancora una volta ribadì la stima e l'ammirazione". Un frammento del film è custodito presso il Gosfilmofond di Mosca e a tutt'oggi risulta l'unico conservato. (...) La regia di Ghione è descrittiva, minuziosa, tanto da risultare spesso prolissa (tanto quanto le didascalie). I ritratti dei personaggi principali sono molto curati, tanto che le prime due parti quasi non bastano a presentarli. Spesso il regista sceglie di costruire il racconto attraverso il montaggio alternato, così strutturato da rendere evidente la differenza tra il mondo di Albaspina e quello, squallido, della madre e di Za la Mort. La lettura della "descrizione" evidenzia un modello narrativo che non prevede un finale rassicurante, come spesso accade per la letteratura di appendice. La tragedia finale è la conferma della virata negativa che prende il film da quando entra in scena Za la Mort. La normalizzazione degli aspetti più inverosimili e inquietanti occupa con forza una dimensione quotidiana, rivoluzionando le aspettative del pubblico che solitamente trovano soddisfazione nella punizione del malfattore, o nella sua catarsi.
Denis Lotti

Ghione sums up his film: "I began my work [at Itala-Film] with the film Sua Eccellenza la Morte *(...) giving myself an odious role [Za], which in its livid illumination of love, of crime and of renunciation, once more provoked regard and admiration". A fragment of the film preserved at Gosfilmofond in Moscow is all that is known to survive. (...) Ghione's direction is descriptive, meticulous, so as often to become prolix (along with the intertitles). The portrayal of the principal characters is very careful, so that the two parts filmed hardly suffices to contain it. Often the director chooses to construct the story through alternating montage, thus emphasising the difference between the world of Albaspina and the squalid surroundings of the mother and of Za la Mort. The reading of the "description" added to the filmed parts reveals a narrative model which does not anticipate the reassureing finale we generally expect in novelette literature. The final tragedy is confirmation of the negative course which the film takes from the entry of Za la Mort. The normalisation of the most improbable and disquieting aspects forcefully revolutionises the expectation of the public, who are often fulfilled by the punishment of the malefactor, or his catharsis.*
Denis Lotti

ZALAMORT - DER TRAUM DER ZALAVIE Italia, 1924 Regia: Emilio Ghione

■ T. it.: L'incubo di Za la Vie; Sog., Scen.: Emilio Ghione; F.: Eugen Hamm, Franz Stein; Int.: Emilio Ghione (Za la Mort), Fern Andra (la donna di mondo), Kally Sambucini (Za la Vie), Magnus Stifter, Henri Sze, Robert Scholz, Ernst Anton Rückert; Prod.: F.AJ.-Film der National-Film AG ■ 35mm. L.: 2550 m. D.: 124' a 18 f/s. Imbibito e virato / Tinted and toned. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato da L'Immagine Ritrovata nel 1996 a partire da una copia d'epoca su supporto nitrato conservata dalla Jugoslavenska Kinoteka. Le didascalie serbo-croato sono state tradotte in italiano conservando la grafica originale. I colori sono stati ottenuti con il metodo Desmet / Restored in 1996 at L'Immagine Ritrovata from a 35mm nitrate print held by Jugoslavenska Kinoteka. Serbian and Croatian intertitles have been translated and reconstructed with the original graphics. The colours have been reconstructed with Desmet-method.

Nel 1921 inizia l'esodo di attori, registi, operatori e tecnici rimasti senza lavoro in patria, verso la Germania. Ed anche Ghione e la Sambucini prendono verso la fine dell'anno il treno per Berlino. Quasi subito Ghione trova alla National-Film l'occasione di girare un film. La National è proprietà dell'attrice Fern Andra, la quale si riserva il ruolo della Raffinierte Frau accanto a Ghione che proporrà per la prima volta al pubblico tedesco, al quale dal 1915 non venivano più proposti film italiani dato lo stato di guerra, il personaggio di Za la Mort. Alla Sambucini, che in Germania verrà presentata come Kally Sam, andrà il ruolo di Za la Vie, appassionata amante dell'apache ed agguerrita

1921 saw the beginning of the exodus to Germany of actors, directors, cameramen and technicians, left without work in their homeland. And towards the end of the year, Ghione and Sambucini also took the train for Berlin. Almost at once Ghione had the opportunity to direct a film at National-Film. National belonged to the actress Fern Andra, who reserved for herself the role of the Refined Lady alongside Ghione, who for the first time proposed to the German public, who had been offered no Italian films since 1915 on account of the war, the personage of Za la Mort. To Sambucini, who in Germany was presented as Kally Sam, went the role of Za

antagonista della Andra. Il film venne girato nel corso del 1922, per gli interni a Berlino e per gli esterni nell'isola di Rügen: si divideva originariamente in due serie, rispettivamente di 1807 e 1439 metri ciascuna. Presentato in censura, venne bocciato, presentato una seconda volta in un'unica soluzione di sei atti per 1979 metri, ottenne, dopo un ulteriore taglio di una trentina di metri, il visto di programmazione ed uscì al "Marmorhaus" di Berlino in prima visione il 1 maggio 1924. La recensione apparsa su "Vorwarts" (Berlino, 4 maggio 1924) rilevò come nella prima parte del film l'apparizione di Za la Mort nel locale malfamato dove incontra la maliarda Fern Andra fosse una scelta di altissima suggestione e come questo attore-regista, uno sconosciuto al pubblico tedesco, avesse immediatamente colpito per la sua insolita maschera.
Vittorio Martinelli

la Vie, passonate lover of the apache and ferocious antagonist of Andra. The film was shot during 1922, the interiors in Berlin and the exteriors on the island of Rügen: originally it was in two series, respectively of 1807 and 1493 metres. Submitted to the censor, it was rejected, but when presented a second time in a one-part version of six acts and 1979 metres, it obtained, after a further clipping of thirty or so metres, its certificate and was initially released in the Berlin "Marmorhaus" on 1 May 1924. The review in "Vorwarts" (Berlin, 4 May 1924) noted that the appearance of Za la Mort in the low dive and this actor-director, unknown to the German public, had instantly made an impression by his extraordinary looks.
Vittorio Martinelli

SENZA PADRE Italia, 1926 Regia: Emilio Ghione

■ Sog., Scen.: Emilio Ghione; F.: Giacomo Bazzichelli; Int.: Emilio Ghione (Lupo), Kally Sambucini (Gioia), Mary Cléo Tarlarini (la vecchia Nunzia), Maria Carmi-Cacace (la massara Nina), Lino Conti Carpegna (Maro, il pecoraro), Amerigo Di Giorgio (Rodrigo, il figlio del principe), Filiberto Gualdi (Principe D'Aspra Roccia); Prod.: Ghione Film ■ 35mm. L. or.: 1466 m. L.: 1330 m. D.: 58' a 20 f/s. ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana ■ Restauro eseguito dalla Cineteca di Bologna e dalla Fondazione Cineteca Italiana presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato imbibito proveniente dalla Fondazione Cineteca Italiana. Le colorazioni sono state ricostruite con il metodo Desmetcolor / Restoration funded by Cineteca di Bologna and Fondazione Cineteca Italiana, carried out at L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted nitrate positive preserved by Fondazione Cineteca Italiana. Colors have been reconstructed with Desmetcolor method

Il film, girato nella campagna romana nel 1924 con il titolo provvisorio *La nostra patria*, spesso è citato come un film patriottico, filofascista. Si tratta invece di un film "en plein air" dove Ghione, con un costume da *gaucho* "non immemore di quello indossato da Valentino in *I quattro cavalieri dell'apocalisse*" dà vita a un buttero. «Il film ebbe qualche noia con la censura; la scena del duello rusticano doveva risultare appena accennata; con l'obbligo, inoltre, di sopprimere la didascalia: "Come sei alto... troppo, ecco, voglio provare a scorciarti!"» (Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1924-1931*). Questo è l'ultimo film diretto da Ghione, in cui riprende il tema caro alla letteratura d'appendice del figlio illegittimo di un genitore aristocratico: purtroppo qui non c'è lieto fine, se non nell'affetto di Gioia.
Denis Lotti

Shot in the Roman countryside in 1924, with the provisional title La nostra patria [Our Fatherland]*, this is often cited as a patriotic, pro-Fascist film. On the contrary it is a film "en plein air", in which Ghione, in the costume of a* gaucho *(not unmindful of that worn by Valentino in* The Four Horsemen of the Apocalypse*) brings to life a horseman. "The film had some difficulty with the censorship, which left little intact from the scene of the rustic duel; with the obligation, moreover, to suppress the intertitle: "How tall – too tall - you are... so, I want to try to shorten yo*u" (Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1924-1931*). This is the last film directed by Ghione, in which he again took up t*he theme dear to serial literature of the illegitimate son of an aristocratic line, unfortunately it was not a happy end, except for the love of Gioia.*
Denis Lotti

MOSTRA FOTOGRAFICA

Cortile della Cineteca
via Azzo Gardino 65, Bologna
28 giugno - 31 luglio 2008
ingresso libero

In occasione della Ventiduesima edizione della Mostra Internazionale del Cinema Libero Il Cinema ritrovato, la Cineteca del Comune di Bologna e il Museo Nazionale del Cinema rendono omaggio all'attore e regista Emilio Ghione, importante protagonista del cinema muto italiano. Come regista diresse una cinquantina di film, alcuni dei quali prodotti dalla sua casa di produzione (la Ghione Film). Come attore colpì l'immaginario del pubblico non solo per le sue indubbie capacità recitative – celebre l'interpretazione del personaggio Za-la-Mort – ma anche per la sua particolare fisicità: alto, magro, un corpo nervoso e un volto tragico, una maschera dal sapore espressionista che ricorda "una specie di teschio ricoperto di pelle".

La sua forza drammatica traspare dalle fotografie di scena e dai ritratti esposti nella mostra provenienti dal Museo Nazionale del Cinema: preziose immagini, in alcuni casi inedite e riprodotte dalle lastre negative originali, che appartengono alla ricca collezione di fotografie del cinema muto italiano conservata dall'istituzione torinese. Accanto a questi scatti sono esposte alcune significative testimonianze del patrimonio documentale, recentemente acquisito dalla Cineteca del Comune di Bologna, raccolto dallo storico del cinema Vittorio Martinelli che al poliedrico artista torinese dedicò un importante ricordo (*Za la mort,* 2007). Un ricco quindi *corpus* di fotografie che accompagnerà il pubblico sui set dei principali film diretti e/o interpretati da Emilio Ghione rivelandogli nel contempo la ricchezza espressiva della fotografia di scena delle origini.
Alberto Barbera, Direttore del Museo Nazionale del Cinema

Cineteca's Courtyard
via Azzo Gardino 65, Bologna
June 28 - July 31 2008
free entrance

For the Twenty-second Edition of Mostra Internazionale del Cinema Libero Il Cinema ritrovato, Cineteca del Comune di Bologna and Museo Nazionale del Cinema pay homage to actor and director Emilio Ghione, an important protagonist of Italy's silent cinema. He directed around fifty features, some of them made with his production company (Ghione Film). With his acting he caught audiences' attention not only for his unquestionable acting talent – he was famous for role of Za-la-Mort – but also for his physique: he was tall, slender, a wiry body and a tragic face, an Expressionist mask similar to "a sort of skull covered by skin".
*His dramatic strength comes through in his portraits and still photos from the National Museum of Cinema on exhibit: precious images, in some cases unpublished and newly printed from the original negative plates, belonging to the rich photographic collection of Italy's silent cinema, from Turin's Museum of Cinema. Other relevant testimonies of the documental collection recently acquired by Cineteca del Comune di Bologna, by the cinema historian Vittorio Martinelli who dedicated an important essay to the multifaceted artist from Turin (*Za la mort, *2007) are also on exhibit. A rich* body *of photographs leading visitors to explore the studios where Emilio Ghione directed and/or acted in his films, while also outlining the richness of expression of still photos from early cinema.*
Alberto Barbera, Director of the National Museum of Cinema

I testi di Denis Lotti sono tratti da: *L'ultimo apache. Emilio Ghione, vita e film di un divo italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna, 2008; i testi di Vittorio Martinelli da *Za la Mort. Ritratto di Emilio Ghione*, Cineteca di Bologna, Bologna, 2007

WARNER

L'ETÀ D'ORO DELLA WARNER
GLI ULTIMI GIORNI DI LIBERTÀ

THE GOLDEN AGE OF WARNER
THE LAST DAYS OF FREEDOM

Programma a cura di Peter von Bagh

Uno dei grandi momenti dell'edizione 2007 del nostro festival è stata la rassegna dedicata ai primi film sonori di Michael Curtiz, prodotti dalla Warner Bros. sull'onda del successo che lo studio ottenne grazie all'avvento del sonoro. Quest'anno cercheremo di fare di meglio con una manciata di titoli della stessa casa di produzione, film che seppero dar vita a un indimenticabile ritratto dell'America popolare negli anni della Depressione. La nostra rassegna comprende *The Last Flight* di William Dieterle (1931), il più grande dei "film alla Fitzgerald" sulla generazione perduta; *One Way Passage* di Tay Garnett (1932), uno dei più bei film d'amore di tutti i tempi; *Heroes for Sale* di William Wellman (1933), cupa vicenda di veri eroi di guerra sulla strada della dannazione a causa dell'anonima Buona Società, poi alle prese con la Grande Crisi; e *Three on a Match* di Mervyn LeRoy (1932), che in appena 63 minuti riesce a cogliere tutti i segreti di una società divisa tra ricchi e poveri. Si tratta della "genialità di un sistema" al meglio delle proprie capacità, in cui registi tuttofare lavoravano in condizioni da catena di montaggio supportati da produttori come Hal Wallis, creando opere significative tanto quanto quelle dei loro colleghi più famosi. È il caso, per esempio, di un film come *Employees' Entrance* (Roy Del Ruth, 1933), con il suo torvo ritratto del sistema capitalista. La rassegna sarà coronata ancora una volta da Mr. Curtiz con il suo *20,000 Years in Sing Sing* (1932), con le immagini delle ombre del carcere che indugiano sulle pareti come lame di una ghigliottina. Soprattutto si tratta di film che precedono il Codice Hays, pieni di una buona dose di cinismo e di schietto realismo sulla natura degli esseri umani, ma sempre con un onesto approccio democratico. Sono film che preparano il terreno all'epoca in cui lo slogan della Warner – "buoni film con buoni cittadini" - troverà infine piena giustificazione.
Peter von Bagh

Programme by Peter von Bagh

The big hit of our 2007 edition was Michael Curtiz' early sound cinema, backed by Warner Bros., fresh from the studio's success with the breakthrough of sound. We'll try to surpass that series with a full hand from the company team, who created an unforgettable mirror of street-level America during the Depression years. Our examples will include William Dieterle's The Last Flight*, the greatest 'Fitzgerald film' about the lost generation; Tay Garnett's* One Way Passage*, one of the most sublime love films of all time; William Wellman's* Heroes for Sale*, a grim tale of real war heroes on their way to damnation by the anonymous Great Society, then in the throes of the Depression; and Mervyn LeRoy's 1932* Three on a Match*, which in only 63 minutes seems to catch all the hidden knowledge about a society that has been divided into too poor and too rich.*
This is "the genius of the system" at its very best, meaning that even handyman directors working in conveyor-belt circumstances, with producers like Hal Wallis behind them, created thrilling works equal to what their more famous colleagues were doing – such a film is, for instance, Employees' Entrance *(Roy Del Ruth, 1933) with its grim miniature of the capitalist system. The series will be toped off by Mr. Curtiz himself, with his* 20,000 Years in Sing Sing *and its images of shadows hanging on the prison wall like guillotine blades. These are mainly pre-Code films, meaning fresh doses of cynicism and blunt realism about the nature of humans, yet always with an honest democratic edge, thus paving the way to the time when Warner's slogan "good picturemaking with good citizenship" would be fully justified.*
Peter von Bagh

THE LAST FLIGHT

STATI UNITI, 1931 REGIA: WILLIAM DIETERLE

■ SOG.: DAL ROMANZO "SINGLE LADY" DI JOHN MONK SAUNDERS; SCEN.: JOHN MONK SAUNDERS, BYRON MORGAN; F.: SIDNEY HICKOX; MO.: ALEXANDER HALL; SCGF.: JACK OKEY; CO.: EARL LUICK; MU.: DAVID MENDOZA; INT.: RICHARD BARTHELMESS (CARY LOCKWOOD), DAVID MANNERS (SHEP LAMBERT), JOHNNY MACK BROWN (BILL TALBOT), HELEN CHANDLER (NIKKI), ELLIOT NUGENT (FRANCIS), WALTER BYRON (FRINK); PROD.: FIRST NATIONAL PICTURES / THE VITAPHONE CORPORATION; PRI. PRO.: NEW YORK, 19 AGOSTO 1931 ■ 35MM. D.: 76'. BN. VERSIONE INGLESE / ENGLISH VERSION ■ DA: LIBRARY OF CONGRESS PER CONCESSIONE DI HOLLYWOOD CLASSICS

The Last Flight è la prima regia di William Dieterle e forse anche la più grande regia hollywoodiana (compete con *All That Money Can Buy* e *Portrait of Jennie*): è un'opera molto originale e allo stesso tempo magnifica ancor prima che la Warner Bros. dettasse lo stile e la "filosofia di vita" dell'"età d'oro" degli anni successivi. La storia sui piloti americani, che tornano dalla guerra vivi sì, ma psicologicamente distrutti, e cercano di adattarsi alla vita nell'Europa del dopoguerra, prima a Parigi e poi in Portogallo, è forse familiare allo spettatore. Riconosciamo quelle illusioni spezzate piuttosto dalla letteratura, dai racconti e dai romanzi di Hemingway e Fitzgerald. In questo ambito e in questa realtà – "della generazione perduta" – *The Last Flight* ne è forse la rappresentazione cinematografica per eccellenza. Narra di uomini che un poco alla volta comprendono che il loro addestramento ed esperienza bellica continuano a determinare le loro vite. E che tutto – forse anche l'amore – è solo una lenta preparazione alla morte.

A poco a poco, essi si rendono conto di non essere eroi ma derelitti che non riuscirebbero a far volare nemmeno un aquilone. La "Parigi folle" degli anni '20 forma uno sfondo persino esagerato all'intuizione drammatica sugli effetti permanenti della guerra. Si danno alla vita mondana, come potrebbe succedere nei film di Raoul Walsh, però la differenza sta nelle sfumature di Dieterle caratterizzate da un umanesimo profondo e responsabile, ma mai eccessivamente serio: vale la pena di essere in lutto per la perdita di queste persone. Il lungometraggio, prodotto agli inizi dell'epoca del cinema sonoro, contiene nei suoi passaggi migliori delle sintesi assai abili, paragonabili ai film muti, che esprimono efficacemente attraverso la pantomima la tristezza, la pietà e la contraddittorietà degli esseri umani (le pistole giocattolo nel luna park) in una situazione in cui l'ombra della guerra segue l'uomo ovunque perché è già dentro di lui, come una condizione permanente.

Peter von Bagh

The Last Flight *is the first and perhaps greatest Hollywood film directed by William Dieterle (it's up there with* All That Money Can Buy *and* Portrait of Jennie*): it is an enormously original and opulent film, before Warner Bros. dictated the style and "philosophy of life" of the subsequent "golden age" years. The American pilots' story is perhaps familiar to the viewer; they come back from the war physically alive but psychologically destroyed, and they try to adapt to life in post-war Europe, first in Paris and then in Portugal. The theme of shattered dreams present in literature and in the stories and novels by Hemingway and Fitzgerald is easily recognizable.* The Last Flight *is perhaps the quintessential "lost generation" film. It tells the story of men who slowly come to understand that their war training and experience continues to determine their lives: and that everything – perhaps even love – is just a slow preparation for death.*

Little by little, the former soldiers realize that they are not heroes but outcasts who couldn't even get a kite off the ground. "Wild Paris" of the 1920s creates an over-the-top background to the dramatic insight on the war's permanent effects. They throw themselves into the fashionable life, like in a Raoul Walsh film; the difference is that Dieterle's work is shaded by a sense of humanism, both deep and responsible, without being overly serious, which justifies the viewer who mourns for these lost souls. Though The Last Flight *was produced at the beginning of the sound film era, some of its best sequences contain an expressive eloquence comparable to silent films, skillfully using pantomime to communicate the sadness, compassion and contradiction felt by humans (toy guns in the amusement park) haunted by their war experience.*

Peter von Bagh

BLONDE CRAZY Stati Uniti, 1931 Regia: Roy Del Ruth

■ T. it.: La bionda e l'avventuriero; Sog., Scen.: Kubec Glasmon, John Bright; F.: Ernest Haller, Sidney Hickox; Mo.: Ralph Dawson; Scgf.: Esdras Hartley; Co.: Earl Luick; Mu.: Leo F. Forbstein; Int.: James Cagney (Bert Harris), Joan Blondell (Anne Roberts), Louis Calhern (Dapper Dan Barker), Noel Francis (Helen Wilson), Ray Milland (Joe Reynolds), Guy Kibbee (A. Rupert Johnson, Jr.), Polly Walters (Peggy), William Burress (Colonnello Bellock), Maude Eburne (Sig.ra Snyder), Nat Pendleton (Hank); Prod.: Warner Bros. Pictures; Pri. pro.: New York, 14 novembre 1931 ■ 35mm. D.: 79'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: BFI National Archive per concessione di Hollywood Classics

Roy Del Ruth, ex autore di gag per Mack Sennett, probabilmente era un artigiano quasi sconosciuto, ma per un paio d'anni la sua produzione è impressionante: una buona prima versione di *The Maltese Falcon* (1931, reintitolato *Dangerous Female* per la televisione), *Taxi!* (1932), *Winner Take All* (1932), *Blessed Event* (1932), *Employees' Entrance* (1933) e questo *Blonde Crazy*, una delle tante storie di smaliziati imbroglioni interpretata dall'ispirata coppia James Cagney (qui più dolce del solito, senza tuttavia perdere la propria durezza) e Joan Blondell (oltre a un cast di contorno in cui compaiono Louis Calhern e un giovanissimo Ray Milland). Molto del fascino del film deriva da un senso di lavoro di squadra in cui raggiri e truffe – una vita in cui il vero lavoro non viene nemmeno preso in considerazione – si sviluppano in direzioni sempre nuove, dando un nuovo aspetto agli squallidi bar e hotel del Midwest, sempre simili eppure pieni di sorprese dietro ogni angolo. O si mangia o si viene mangiati (e lo spirito dell'epoca è descritto in dialoghi del tipo: "Sei un duro." "No, sono solo un mercenario."). Ma c'è anche un lato debole, raccontato con ritmi e cadenze più meditativi rispetto alla maggior parte dei frenetici film Warner dell'epoca, compresi quelli di Del Ruth. Forse è per questo che Joan Blondell, che con undici film alle spalle era ormai quasi una star, emerge come il personaggio più indimenticabile e interessante di questo film così particolare.
Peter von Bagh

Roy Del Ruth, a former gagman of Mack Sennett, might have been an artisan without reputation but even an output of a couple of years is staggering: The Dangerous Female *(a good first version of* The Maltese Falcon*, 1931),* Taxi *(1932),* Winner Take All *(1932),* Blessed Event *(1932),* Employees' Entrance *(1933), and the present film, one more tale about street-wise confidence tricksters, led by an inspired couple of James Cagney (here sweeter than usual, without loosing any of his toughness) and Joan Blondell (and with Louis Calhern and the very young Ray Milland). Much of the charm comes from the sense of teamwork, with manipulation and swindling – a life in which real work is not even considered – going on in new combinations, offering fresh observations of seedy mid-western hotels and bars always similar, and yet with a surprise around every corner. It's eat or be eaten (with the spirit of the times defined as: "You are a tough guy." "Not tough, just mercenary".) but with a tender edge, told with a more meditative rhythm than in most of the more feverish Warner's of the times, those of Del Ruth included. That's perhaps why Joan Blondell, who with 11 roles behind her was already quite a star, emerges as the most memorable and intriguing person of this particular film.*
Peter von Bagh

ONE WAY PASSAGE

Stati Uniti, 1932 Regia: Tay Garnett

■ T. it.: Amanti senza domani; Sog.: Robert Lord; Scen.: Wilson Mizner, Joseph Jackson; F.: Robert Kurrle; Mo.: Ralph Dawson; Scgf.: Anton Grot; Co.: Orry-Kelly; Mu.: Leo F. Forbstein; Int.: William Powell (Dan Hardesty), Kay Francis (Joan Ames), Aline MacMahon (Contessa Barilhaus), Frank McHugh (Skippy), Warren Hymer (Sergente Steve Burke), Frederick Burton (il medico); Prod.: Warner Bros. Pictures / The Vitaphone Corporation; Pri. pro.: New York, settembre 1932 ■ 35mm. D.: 68'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Cinémathèque de Luxembourg per concessione di Hollywood Classics

One Way Passage è il momento di massima realizzazione nella carriera di Tay Garnett, nel quale il vitalismo garnettiano incontra tutto il fervore e la viltà del romanticismo melodrammatico. Un uomo condannato a morte (William Powell) incontra durante una traversata oceanica una donna (Kay Francis) che a sua volta è malata terminale. La coppia è quanto di più improbabile ci possa essere in un film hollywoodiano – e proprio per questo sono fatti l'uno per l'altro. Nessuno dei due inizialmente conosce il destino dell'altro, e dopo, quando ne sospettano e poi ne vengono a conoscenza, l'argomento non deve essere sfiorato né con le parole, né con i gesti. In questa cassa di risonanza le emozioni nascono, si frantumano, eppure persistono nel tempo. La prospettiva della fine che è nell'aria potrebbe senza dubbio diventare facilmente opprimente, però così non accade, nemmeno per un momento. Al contrario, eleva l'emozione ad un livello puro e fresco. L'aspetto melodrammatico e persino la comicità diretta – sullo sfondo della fauna di personaggi degenerati, tipico di Garnett – innalzano l'insieme ad una fascinazione suprema, al di sopra del mondo e delle sue stupidaggini, in una propria dimensione che ritrova l'innocenza.

Fin dal primo incontro, Powell e Francis celebrano il loro fragile intermezzo rompendo i bicchieri di champagne. Tale è anche, in modo incontestabile, l'immagine finale del film quando i due non ci sono più, senza ulteriori chiarimenti ma in maniera definitiva. Il lieto fine enigmatico, perché così Tay Garnett l'ha realizzato, mette alla prova il senso di giustizia intorpidito dello spettatore dato che le persone perbene non "si congiungono" – e forse perché Tay Garnett, regista di questo film sulla bontà, vuole dopotutto dare l'ultima parola alla vita. Jean-Charles Tacchella coglie bene questa impressione quando scrive: "In Garnett c'è qualcosa di raro, a volte persino d'inusuale come in Lubitsch e Borzage. I grandi registi sono quelli che trasformano alcuni frammenti dei loro film fino a farli diventare più reali della vita vera. Tay Garnett, che operava nell'universo hollywoodiano artificiale e di facili stereotipi, aveva questo talento di esprimere in modo inimitabile la felicità ed il fascino del momento vissuto. Voltò le spalle in maniera risoluta alla drammaticità e al sentimentalismo esagerati – e anche alla morte, come se avesse voluto ignorarla del tutto".

Peter von Bagh

One Way Passage *is the most fulfilling moment of the career of Tay Garnett, in which Garnettian exuberance confronts all the fervour and cowardice of melodramatic romanticism. On an ocean crossing, a man condemned to death (William Powell) meets a woman (Kay Francis) who is herself terminally ill. The pair are as improbable as they could ever be in a Hollywood film – and for this reason alone they are made for each other. Neither of them at first knows the destiny of the other, and then, as they come to suspect and then arrive at full awareness, the subject must not be touched upon either in words or in gestures. In this resonant situation emotions are born, shattered, but then in time persist. The pervading prospect of destruction could without doubt easily be oppressive but this does not happen, not even for a moment. On the contrary, it lifts the emotion to a pure and fresh level. The melodramatic aspect and even the directly comic element – the background of degenerate characters, typical of Garnett – elevate the composition in a supreme fashion above the world and its stupidities, to a true world of rediscovered innocence.*

From their first meeting Powell and Francis make a habit of breaking their champagne glasses to celebrate their fragile moment. In the final incomparable image of the film, two glasses are shattered, even though the two no longer exist, without explanation but in a definitive manner. The enigmatic happy ending, because this is how Tay Garnett directed it, puts to the test the viewer's benumbed sense of justice, given that respectable people do not "get together" – and perhaps because Tay Garnett, director of this film about goodness, after all wished to give the last word to life.

Jean-Charles Tacchella catches this impression well when he writes: "In Garnett there is a rare quality, at times even uncanny, as in Lubitsch and Borzage. The great directors are those who transform some fragments of their film until they create something more real than real life. Tay Garnett, who worked in the artificial Hollywood universe of easy stereotypes, had this talent of expressing in his inimitable manner the happiness and the charm of the lived moment. He resolutely turned his back on dramatics and exaggerated sentimentality – and even on death, as if he would wish to ignore it entirely."

Peter von Bagh

THREE ON A MATCH Stati Uniti, 1932 Regia: Mervyn LeRoy

■ Sog.: John Bright, Kubec Glasmon; Scen.: Lucien Hubbard; F.: Sol Polito; Mo.: Ray Curtiss; Scgf.: Robert Haas; Co.: Orry-Kelly; Mu.: Leo F. Forbstein; Int.: Virginia Davis (Mary Keaton da bambina), Joan Blondell (Mary Keaton), Anne Shirley (Vivian Revere da bambina), Ann Dvorak (Vivian Revere Kirkwood), Betty Carse (Ruth Wescott da bambina), Bette Davis (Ruth Wescott), Warren William (Robert Kirkwood), Lyle Talbot (Michael Loftus), Humphrey Bogart (Harve), Allen Jenkins (Dick), Edward Arnold (Ace); Prod.: First National Pictures, Warner Bros. Pictures; Pri. pro.: New York, 28 ottobre 1932 ■ 35mm. D.: 63'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress per concessione di Hollywood Classics

Al di là della vicenda, con una brutale franchezza da "action painting", qui si parla della Grande Crisi. Si cita il rapimento di Baby Lindbergh, i suicidi tipici dell'epoca e ovviamente i meccanismi crudeli che oppongono ricchezza e povertà, con esempi di tutte le classi sociali compreso uno splendido ritratto del mondo degli affari e un titolo di giornale che recita: "Si rischia la guerra mondiale nel conflitto tra Cina e Giappone" - nel 1931! Siamo continuamente stupiti dalla generosità di questo film, con un trio di amici d'infanzia (Bette Davis, Ann Dvorak, Joan Blondell) e poi Edward Arnold, Humphrey Bogart, Warren William e tanti altri (uomini, donne, soubrette, senzatetto, umili operai, tutti ritratti in un breve attimo e per l'eternità). Naturalmente è una festa di dialoghi "hard boiled", ma sempre in equilibrio tra sentimenti nascosti e sensibilità. La velocità è mozzafiato, come sempre nei film di Mervyn LeRoy di questo periodo, e viene evidenziata allo stesso modo in film come *Five Star Final*, *Two Seconds* o *Hard to Handle* – velocità a cui contribuisce lo splendido montaggio di Slavko Vorkapic e che diviene quasi protagonista del film, contribuendo a un senso di 'presente'. (È interessante il fatto che quando LeRoy più tardi passa alla MGM inizia a lavorare quasi al rallentatore). Tutto è raccontato in 63 febbricitanti minuti che riescono a dire quanto un film di oggi in due ore e un quarto. È grazie a questo senso della velocità che anche i cliché diventano importanti verità e il fragile equilibrio fra struttura organizzata e caos produce un documento essenziale su quell'epoca, dal ritmo significativo anche al di là della trama e del soggetto.
Peter von Bagh

Whatever the story of all of this is, with brutal directness and as if in an action painting, this film is about the Depression. There is a mention of the Lindbergh baby, the suicides typical of the times, of course the whole merciless game of wealth and poverty, with a cross-section of all social levels including a great depiction of business life and even a headline "World War seeds in Chinese-Japanese War" - in 1931! We are constantly surprised by how generous this film can get, with the trio of childhood friends (Bette Davis, Ann Dvorak, Joan Blondell), and then Edward Arnold, Humphrey Bogart, Warren William and others (men, broads, show girls, clochards, workers of humble positions all caught in one flashing seconda for eternity i) on the bargain. It is of course a lovely festival of hard boiled talk but always in balance with secret emotions and sensitivity. The speed is breathtaking, as always with Mervyn LeRoy of that period, and evidenced likewise by films like Five Star Final, Two Seconds *or* Hard to Handle *– speed, aided by the splendid montages by Slavko Vorkapic, almost becomes the protagonist of the movie and contributes to a sense of the 'now'. (It's intriguing that when LeRoy moved later to MGM he became almost a man of slow motion). All is told in a feverish 63 minutes which manage to say as much as present day films in 2 hours 15 minutes. It is with this sense of speed that even a cliché becomes an important truth, and the frail balance between organized structure and chaos produces a fundamental document about that time, with a meaningful rhythm that goes beyond the plot and subject matter.*
Peter von Bagh

20,000 YEARS IN SING SING

Stati Uniti, 1932 Regia: Michael Curtiz

■ T. it.: 20.000 anni a Sing Sing; Sog.: Courtney Terrett, Robert Lord dal racconto di Lewis E. Lawes "Twenty Thousand Years in Sing Sing"; Scen.: Wilson Mizner, Brown Holmes; F.: Barney McGill; Mo.: George Amy; Scgf.: Anton Grot; Co.: Orry-Kelly; Mu.: Leo F. Forbstein; Int.: Spencer Tracy (Tommy Connors), Bette Davis (Fay Wilson), Arthur Byron (il capo guardiano), Lyle Talbot (Bud Saunders), Warren Hymer (Hype), Louis Calhern (Joe Finn); Prod.: Warner Bros. Pictures; Pri. pro.: New York, 24 dicembre 1932 ■ 35mm. D.: 78'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress per concessione di Hollywood Classics

Trovarsi sulla soglia di un carcere può anche essere un'esperienza nuova, forse è persino un momento memorabile: dopo il suo ingresso, però, un uomo diviene soltanto un numero. Il tema del numero nel titolo del film si riferisce ai futuri anni complessivi dei compagni in galera. *20,000 Years in Sing Sing* è una storia dell'umanità messa a nudo in cui il tema dell'anonimato è illustrato con tutti i mezzi della narrazione lampo della Warner: tramite collage, ellissi, e, ovviamente – soprattutto quando si tratta di Curtiz e del suo scenografo Anton Grot – con il dialogo tra la luce e l'ombra. In quegli anni Curtiz e Grot facevano quasi una produzione di massa con simpatica genuinità; e allo stesso tempo ogni fotogramma aveva una sua singolarità. Anche qui, su ispirazione dell'argomento, le ombre si aprono persino dal soffitto, come le lame della ghigliottina. Il salto suicida dai piani alti nel corridoio è stato realizzato con due immagini e in maniera tale che il famoso stile Curtiz-Grot raggiunge la perfezione.
Il film misura la sfrontatezza umana, una miniatura dei significati e delle ironie della vita, come quell'intuizione del direttore della prigione secondo cui le persone, fuori, credono di essere "libere e uguali", mentre lo sono solo qui, nel cantuccio dell'uguaglianza e completamente denudati. Anche il lato "romantico" ha frecce al suo arco. Spencer Tracy e Bette Davis raramente sono apparsi così ispirati. Come sempre nei grandi melodrammi, l'elemento fondamentale del realismo, qui con una sfumatura amara, è l'improbabilità. Le possibilità favorevoli del mondo e dell'uomo sono scarse: è un gioco, dominato da un'ironia furiosa, che può solo essere perduto. Anche lo spettatore diviene fatalista e subisce, quanto i personaggi, l'alternanza tra piccole speranze e grande pessimismo. Così succede guardando la scena ipnotica in cui Tracy, condannato a morte, ottiene un permesso di libera uscita dal quale promette di tornare *"even if it means chair to me…"*. I momenti brevi – mai qualcos'altro – della felicità passano veloci, come un sogno sfuggente. Di certo c'è solo la morte, il cui meccanismo di per sé interessa Curtiz. Nel suo universo l'immagine centrale dell'anima è il sentiero della morte, quel *death row* in cui le circostanze e lo spettro dell'inferno umano probabilmente non sono stati descritti in modo più integro da nessuno.
Peter von Bagh

Standing at the entrance of a prison is still something of a novelty, perhaps even a memorable moment: but after entering a man becomes just a number. The number in the film's title refers to the sum of the inmates' sentenced time. 20,000 Years in Sing Sing *is a story of humanity stripped bare in which the theme of anonymity is illustrated with all of Warner's flashy narrative techniques: with collages, ellipsis, and, obviously – especially when Curtiz and his art director Anton Grot are involved – through the play of light and shadow. At the time Curtiz and Grot practically mass produced films with charming spontaneity; at the same time every still was individual. For this particular film, taking a cue from its subject, shadows fall from the ceiling like the blade of the guillotine. The famous Curtiz-Grot style reaches perfection with the suicidal drop from the top floors of the corridor, which was made with two images.*
The film also measures human brazenness, a miniature of the meanings and ironies of life, like the warden's intuition that people outside believe they are "free and equal" whereas it really is only here, in this small corner of the world, where everyone is stripped of their differences and equal. Even the "romantic" side of the movie has many strings to its bow. Spencer Tracy and Bette Davis hardly ever appeared so animated. As with any great melodrama, the element of realism is improbability, which in this film takes on a bitter aftertaste. The favorable conditions of the world and humanity are few: it is a game dominated by violent irony and that can only be lost. Even the viewer turns into a fatalist and experiences, along with the film's characters, the alternation between a glimmer of hope and overwhelming pessimism. Like what happens while watching the hypnotic scene in which Tracy, sentenced to death, obtains permission to leave the prison but promises to come back "even if it means chair to me…". The few moments of happiness – never anything more – fly by like a fleeting dream. Undoubtedly, Curtiz is only really interested in the mechanism of death. At the core of his universe is the image of the human spirit on its journey toward death, "death row", the circumstances of a living hell, which perhaps no one else has ever managed to represent with such integrity.
Peter von Bagh

EMPLOYEES' ENTRANCE

Stati Uniti, 1933 Regia: Roy Del Ruth

■ T. it.: Guerra bianca; Sog.: David Boehm; Scen.: Robert Presnell Sr.; F.: Barney McGill; Mo.: James Gibbon; Scgf.: Robert M. Haas; Co.: Orry-Kelly; Mu.: Leo F. Forbstein; Int.: Warren William (Kurt Anderson), Loretta Young (Madeleine Walters West), Wallace Ford (Martin West), Alice White (Polly Dale), Hale Hamilton (Commodoro Franklin Monroe), Albert Gran (Denton Ross), Marjorie Gateson (Sig.ra Lee Hickox), Ruth Donnelly (Sig.na Hall), Frank Reicher (Garfinkle), Charles Sellon (Arnold Higgins); Prod.: First National Pictures; Pri. pro.: New York, 11 febbraio 1933 ■ 35mm. D.: 75'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress per concessione di Hollywood Classics

In *Employees' Entrance* Warren William ci offre un ritratto piuttosto efficace del tirannico direttore di un importante grande magazzino. In questa storia non si trascurano gli amori e benché il Signor William nei panni di Kurt Anderson, dalle intenzioni sempre rigorosamente disoneste quando si tratta di avere a che fare con una bella ragazza, se la cavi bene in queste scene, dà il meglio di sé in quelle in cui dimostra la propria crudeltà di direttore tanto negli affari quanto nei rapporti con i dipendenti. Si tratta decisamente di una storia di finzione, ma di quelle che riescono a catturare l'attenzione dello spettatore, nonostante alcuni tocchi melodrammatici. Anderson domina il consiglio d'amministrazione e si fa beffe del presidente, che ha un debole per gli yacht e le celebrità, soprattutto quando deve accoglierle a New York. Anderson dà un ultimatum agli amministratori, chiedendo che il suo stipendio venga raddoppiato e che la sua autorità non possa essere messa in discussione da nessuno. Benché uno o due membri, tra cui il presidente e un suo parente di nome Ross, siano contrari a "sottomettersi" ad Anderson, il consiglio di amministrazione decide di concedergli ciò che vuole. Anderson è un lavoratore instancabile e si aspetta che tutti, nel suo negozio, siano pronti a scattare. Chi è lento lo esaspera e di solito l'ostinazione sfocia in un licenziamento. Negli affari non bada ai sentimenti, ma per una volta si concede una relazione con una bella ragazza. E si serve di una bionda provocante per impedire a Ross di interferire negli affari, raddoppiandole lo stipendio per portare avanti la tresca. Il primo incontro fra Madeline, interpretata da Loretta Young, e Anderson magari non sarà proprio credibile, ma serve a presentarci subito la ragazza. Come in molti altri film, anche qui si tratta di infatuazione al primo sguardo. Anderson approfitta del proprio potere per raddoppiare stipendi, per dare un anno di paga a un dipendente che licenzia, per promuovere commessi e così via. La sua mente è sinistra e non esita affatto a tramare per separare due giovani, per-

In the Capitol's screen offering, Employees' Entrance*, Warren William gives quite an efficient portrait of a dictator of an important department store. Love affairs are not neglected in this chronicle, and although Mr. William as Kurt Anderson, whose intentions are always strictly dishonorable when it comes to a pretty girl, does well in these scenes, he is at his best in those wherein he reveals the department store manager's ruthlessness in business and in dealing with the employees. It is a decidedly fictional type of story, but one which despite certain melodramatic notions succeeds in holding one's attention. Anderson dominates the board of directors and scoffs at the president's weakness for yachting and for welcoming celebrities, supposedly to New York. He delivers an ultimatum to the directors, demanding that his salary be doubled and that his authority be unquestioned by any other one man. Although one or two, including the president and a relative named Ross, are opposed to "knuckling down" to Anderson, the board votes to give him what he wants. Anderson is a tireless worker who expects all in his store to be on their toes. A slow brain exasperates him, and obstinacy usually ends with a dismissal. He has no use for sentiment in business, but he occasionally indulges in an affair with an attractive girl. He uses one pert blonde to keep Ross from interfering with business, doubling her salary to carry on an intrigue.*

The first meeting between Madeline, acted by Loretta Young, and Anderson, may not be precisely plausible, but it serves for an easy introduction of the girl. As in many motion pictures, so it is here a case of infatuation at first flash. Anderson avails himself of his powers to double salaries, to give a year's pay to a man he discharges, to promote salesmen, and so forth. He has a sinister mind and cares not a whit about plotting to separate two young people, because it is his opinion that marriage handicaps his assistant and because he is interested in the young man's wife, who happens to be the charm-

ché secondo lui il matrimonio ostacola il suo assistente e perché è interessato alla moglie di quest'ultimo, che guarda caso è proprio l'affascinante Madeline. Anderson non ha paura di niente e forse per questo motivo riscuote una certa simpatia nelle sue discussioni con il consiglio di amministrazione. D'altra parte un grossista astuto, i cui affari sono rovinati perché l'irremovibile Anderson si rifiuta di concedergli qualche giorno di proroga, alla fine gli rende quel che merita. A volte il Signor William esagera un po' nella sua parte, ma sicuramente assicura al personaggio una caratterizzazione ben definita e nel complesso interessante. La Signorina Young è accattivante nel ruolo di Madeline e Wallace Ford è convincente nella parte del marito. Lo scomparso Albert Gran è magistrale nella sua interpretazione di Ross, mentre Alice White è davvero spassosa nel ruolo della bionda provocante. Altri che contribuiscono al valore di questo film piacevole sono Ruth Donnelly, Marjorie Gateson e Hale Hamilton.
M.H., "The New York Times", 21 gennaio 1933

ing Madeline. Anderson knows no fear, and perhaps for that reason he enlists a certain sympathy in his arguments with the board of directors. On the other hand, an alert-minded wholesale clothier whose business is ruined through the adamant Anderson being unwilling to consent to a delay of a few days, eventually gives the martinet as good as he sends.
Mr. William rather overacts at times, but there is no doubt that he supplies a definite characterization and one that is on the whole interesting. Miss Young is ingratiating as Madeline, and Wallace Ford does well as her husband. The late Albert Gran gives a capital performance as Ross. Alice White is really amusing as a flirtatious blonde. Others who add to the value of this diversion are Ruth Donnelly, Marjorie Gateson and Hale Hamilton.
M.H., "The New York Times", January 21, 1933

HEROES FOR SALE

STATI UNITI, 1933 REGIA: WILLIAM A. WELLMAN
■ SOG., SCEN.: ROBERT LORD, WILSON MIZNER; F.: JAMES VAN TREES; MO.: HOWARD BRETHERTON; SCGF.: JACK OKEY; CO.: ORRY-KELLY; MU.: LEO F. FORBSTEIN; INT.: RICHARD BARTHELMESS (THOMAS 'TOM' HOLMES), ALINE MACMAHON (MARY DENNIS), LORETTA YOUNG (RUTH LORING HOLMES), GORDON WESTCOTT (ROGER WINSTON), ROBERT BARRAT (MAX BRINKER), BERTON CHURCHILL (SIG. WINSTON), GRANT MITCHELL (GEORGE W. GIBSON), CHARLEY GRAPEWIN (PA DENNIS), ROBERT MCWADE (DOTTOR BRIGGS), G. PAT COLLINS (CAPO DEGLI AGITATORI), JAMES MURRAY (SOLDATO CIECO), EDWIN MAXWELL (PRESIDENTE DELLA COMPAGNIA), MARGARET SEDDON (JEANETTE HOLMES), ARTHUR VINTON (CAPITANO JOYCE), ROBERT ELLIOTT (POLIZIOTTO DELLA "SQUADRA ROSSA"); PROD.: FIRST NATIONAL PICTURES, THE VITAPHONE CORPORATION; PRI. PRO.: NEW YORK, 17 GIUGNO 1933 ■ 35MM. D.: 76'. BN. VERSIONE INGLESE-TEDESCA / ENGLISH-GERMAN VERSION ■ DA: LIBRARY OF CONGRESS PER CONCESSIONE DI HOLLYWOOD CLASSICS

Heroes for Sale è uno di quei film in cui la delusione e lo shock del periodo di recessione sono lo specchio del risultato della guerra mondiale e dei sacrifici fatti dalla popolazione – ambito la cui espressione più ammirabile è *The Last Flight* di Dieterle. Il racconto inizia dalle trincee della guerra mondiale, dalla missione del commando di morte nelle fosse fangose della prima linea: inizia dall'audacia di un uomo che si ferisce, rimanendo mutilato e prigioniero dei tedeschi, e che alla fine torna a casa anonimo e invalido. La sfumatura complementare, nel racconto, è però la codardia di un secondo uomo, che dopo essersi nascosto durante il combattimento, torna poi a casa come un eroe, essendosi appropriato del merito dell'azione compiuta dal compagno, il quale viene erroneamente creduto morto

Heroes for Sale *is one of those films in which the disappointment and shock of the Depression mirror the outcome of the First World War and the sacrifices made by the people – a theme admirably depicted in the* The Last Flight *by Dieterle. The story begins in the war trenches with a deadly mission in the muddy frontlines: it starts out with the courage of a man who gets wounded and is taken prisoner by the Germans, but goes back home anonymous and disabled. His foil in the story is a second man who cowardly hides during combat but returns home a hero after taking the credit for the courageous act of his friend, whom he mistakenly believes to be dead. In these terms the film compares a banker's son whose heroism is a lie and a poor, hardworking everyday hero. The latter, Tom*

in battaglia. Sono così messi a confronto il figlio di un banchiere il cui eroismo è fittizio e un povero eroe del lavoro e della quotidianità. Quest'ultimo, Tom Holmes (Richard Barthelmess), presto sarà licenziato dalla banca del padre del discutibile amico. Adesso lui è uno dei tanti, anonimo e derelitto. Il paese sta scivolando verso la recessione. Il talento e la creatività, dei quali Holmes è pieno, non aiutano nessuno in queste condizioni.

Il lungometraggio è un collage di contraddizioni: capitalistico e "socialista", qualche volta questo, qualche volta quello, a favore e contro. *Heroes for Sale* va alla deriva in modo distaccato nelle turbine dell'utopia e delle realtà spietate, della critica sociale, delle esagerazioni drammatiche, del sentimentalismo e della contraddittorietà generale della vita. Il film è, inoltre, una miscela di romanticismo e di brutalità che è tipico di Wellman. Il lungometraggio di Wellman appartiene a quelle rarità che trasmettono alcune testimonianze sulla genesi del fascismo americano – la descrizione sacrifica completamente la dimensione analitica, però nello stesso tempo è persino furiosamente diretta, una creazione del grande cineasta sugli argomenti principali dell'epoca che sorvolano dall'alto la percezione individuale.

Peter von Bagh

Holmes (Richard Barthelmess), in fact, ends up being fired from the bank owned by his questionable friend's father, becoming just another anonymous and abandoned soul crowding the streets. In the meantime, the country is slipping into a recession. Talent and creativity, which Holmes is full of, cannot help anyone in these conditions.

This feature length film is a collage of contradictions: capitalist and "socialist", sometimes one and sometimes the other, their pros and cons. Heroes for Sale *drifts in a whirlwind of utopia, ruthless reality, social criticism, dramatic overstatement, sentimentalism and the contradictory nature of life. It is a combination of romanticism and brutality, quite typical of Wellman. Wellman's film is one of the few that observes the birth of American fascism – the film's analytical angle is overwhelmed by description, but, at the same time, it is fiercely direct. A work by the great filmmaker based on the main issues of the era that hovered over individual perception.*

Peter von Bagh

GIOVANNINO GUARESCHI

LE BURRASCOSE AVVENTURE DI GIOVANNINO GUARESCHI NEL MONDO DEL CINEMA

GIOVANNINO GUARESCHI'S ROUGH ADVENTURES IN THE WORLD OF CINEMA

Programma a cura di Gian Luca Farinelli, Tatti Sanguineti e Roberto Chiesi in collaborazione con Il Club dei 23 - Archivio Giovannino Guareschi, Mediaset - Cinema Forever e Cineteca Nazionale

Programme by Gian Luca Farinelli, Tatti Sanguineti and Roberto Chiesi with the collaboration of Il Club dei 23 - Archivio Giovannino Guareschi, Mediaset - Cinema Forever and Cineteca Nazionale

Le avventure dello scrittore di campagna Giovannino Guareschi nella città di sogni, miraggi e imbrogli del cinema, iniziarono con una collaborazione sommersa fra i contributi di altri umoristi dei tardi anni Trenta per un film-veicolo prodotto in funzione di Macario *(Imputato alzatevi!* di Mattoli, 1939). Ma l'esperienza non ebbe corso immediato per l'autore de *La scoperta di Milano*. Le sue avventure proseguirono con uno sfortunato tentativo di adattare i suoi racconti – *Gente così* (1950) – che sbandierava sui manifesti l'ingannevole dicitura "un film di Guareschi". Culminarono, a partire dal 1952, nel clamoroso trionfo internazionale dei cinque film della serie dedicata a don Camillo e Peppone, che rese le maschere di Fernandel e Gino Cervi due archetipi popolari emblematici degli anni '50. Le avventure terminarono con una poco convinta collaborazione ad un filmetto nato sulla scia di *Europa di notte* (*Gli italiani si divertono così*, 1962) e soprattutto con l'aspro pamphlet satirico de *La rabbia* (1963), che segna anche la prima e unica apparizione del volto di Guareschi – accigliato e protetto dal suo cappello – sui manifesti. Ma quell'effige da réclame elettorale (o da "Wanted"), viveva in funzione della contrapposizione pretestuosa con Pasolini (autore della prima parte della *Rabbia*). La loro sfida, in effetti, non aveva luogo a procedere perché li divideva un abisso di estraneità.

Paradossalmente il connubio più fortunato di Guareschi con il cinema – la saga di don Camillo – fu vissuto dallo scrittore come uno sgradevole e prolungato incidente di percorso. Infatti ogni film suscitò i malumori dello scrittore di Fontanelle, furioso di vedere manomesse le sue storie, reinventate le sue situazioni, e soprattutto attenuato il suo convinto, incallito anticomunismo. In realtà, è anche attraverso il lavoro di Duvivier che lo schermo ha reso immortali le storie di Guareschi, traendone quell'umanità marginale e viscerale, le cui intemperanze possono essere corrette solo dalla soggezione religiosa. È l'anima di un "mondo piccolo" coincidente con un'Italia ancora agraria, pre-industriale e genuinamente paesana e primitiva (ma piccolo-borghese, a

*The adventures of writer Giovannino Guareschi in the tinsel town of dreams, mirages and tricks which is cinema, started with a project in the late Thirties where his participation was lost amidst the contribution of many other humorists for a vehicle-picture made for Macario (*Imputato alzatevi! *by Mattoli, 1939). For a while the experience seemed to remain the only one for the author of* La scoperta di Milano*, but his adventures later continued with the unfortunate attempt to adapt his short stories –* Gente così *(1950) – to the screen, as trumpeted on billboards by the misleading claim "a Guareschi's film". However, starting from 1952, they reached their apex in the sensational international success of the five films of the series dedicated to don Camillo and Peppone, making of the characters played by Fernandel and Gino Cervi two popular archetypes symbolizing the 1950s. The adventures ended with a half-hearted participation in a small movie inspired by* Europa di notte *(*Gli italiani si divertono così*, 1962), and in particular with the bitter satirical pamphlet of* La rabbia *(1963), marking the first and only appearance of Guareschi on billboards, with his scowling face half hidden under the brim of his hat. But the image which recalled an election (or a "Wanted") poster was taken only as a pretext for contrasting it with Pasolini's (the author of the first part of* La rabbia*), but in reality their challenge was groundless as no contact points could ever be found between the two, divided as they were by an insurmountable chasm.*

Ironically, Guareschi's most fortunate experience with cinema – Don Camillo's saga – was considered by the writer as a long and unpleasant career snag. Every film put the writer from Fontanelle in a bad mood, as every time he raged against the tampering with his stories, with settings created anew and in particular, with the watering-down of his deeply-rooted anticommunism. In reality, it was also by the work of Duvivier that the screen made Guareschi's stories immortal, by outlining his marginal and visceral humanity whose excesses could be balanced only by religious submission. It is the soul of a "petty world"

differenza dell'Italia popolare e sottoproletaria amata da Pasolini, che per questo è incompatibile con Guareschi).
Come umorista, Guareschi ha sempre riservato al cinema lo sguardo di un moralista ottocentesco, che vedeva Cinecittà come una minacciosa Babilonia, sentina di corruzione e decadenza dei costumi. Come autore di storie, ha donato al cinema dei personaggi vivi e vitali nei loro difetti e nella loro ingenuità (immortalati da due attori magistrali come Fernandel e Gino Cervi), un umorismo energico e talvolta tagliente, una serie di situazioni e ambienti che evocano un remoto paesaggio paesano e consentono, oggi, di decifrare l'umiltà, gli umori, le paure e le velleità di un'Italia che sarebbe stata divorata dalla televisione. Non a caso, proprio la Tv fu bersaglio di alcuni degli ultimi scritti satirici di Guareschi, che sarebbe certamente inorridito di fronte alla trasformazione del suo pubblico di lettori in una amorfa, abbrutita massa di telespettatori.
Non vedremo mai il film che Guareschi sognò di realizzare durante la detenzione in carcere: la storia del frate francescano padre Lino (Alpinolo) Maupas (1867-1924), anticonformista, generoso e vulcanico, "un frate che rubava ai ricchi per dare ai poveri, che difendeva i rivoluzionari rossi, che non esitava a entrare nelle case di tolleranza per questuare dalle prostitute indumenti e danaro da distribuire a poveri neonati dell'Oltretorrente". A leggere i suoi appunti, si direbbe che con padre Lino, Guareschi avrebbe approfondito molti motivi rimasti in nuce nelle storie di don Camillo. Ma fu proprio la diffidenza verso la città del cinema, a fermarlo per sempre sulla soglia del progetto.
Roberto Chiesi

coinciding with a still rural, pre-industrial and truly rustic and primitive Italy (but petty bourgeois, countered by the popular and proletarian Italy loved by Pasolini, who for this reason was utterly incompatible with Guareschi).
As a humorist, Guareschi had always looked at cinema as a 19th-century moralist would, a threatening Babylon, a hotbed of corruption and decadence. As writer of stories, he presented cinema with lively and vital characters with their shortcomings and naivety (made immortal by two master actors, Fernandel and Gino Cervi), a muscular and often cutting humour, a series of situations and settings evoking a distant rural landscape, enabling us to decipher today the humbleness, moods, fears and pretensions of an Italy soon to be swallowed up by television. And TV took the brunt of some of Guareschi's last satirical writings, and it is easy to imagine that he would have cringed in horror at the sight of his readers being transformed into an amorphously brutish mass of TV watchers.
We will never see the film that Guareschi dreamed of making while he was in jail: the story of the Franciscan monk, father Lino (Alpinolo) Maupas (1867-1924), anti-conformist, generous and ebullient, "a monk stealing from the rich to give to the poor, defending the red revolutionaries, never hesitating before entering brothels to beg from prostitutes clothes and money to share with the poor children from Oltretorrente". From his notes it would seem that in father Lino Guareschi had thoroughly explored themes which he had just sketched in don Camillo's stories. And it was his mistrust for the town of cinema that in the end stopped him from pursuing the project.
Roberto Chiesi

GENTE COSÌ

ITALIA, 1949 REGIA: FERNANDO CERCHIO

■ SOG.: GIOVANNINO GUARESCHI, DAL SUO RACCONTO "GIAN"; SCEN.: GIOVANNINO GUARESCHI, GIANCARLO VIGORELLI, LEO BENVENUTI, FERNANDO CERCHIO, GIORGIO VENTURINI; F.: ARTURO GALLEA; MO.: ROLANDO BENEDETTI; SCGF.: MARIO GRAZZINI; MU.: GIOVANNI FUSCO; SU.: VITTORIO TRENTINO; INT.: ADRIANO RIMOLDI (GIAN, IL CONTRABBANDIERE), VIVI GIOI (LA MAESTRINA), CAMILLO PILOTTO (L'ARCIPRETE), RENATO DE CARMINE (IL BIONDINO), SARO URZÌ (IL SINDACO), MARISA MARI (LA BIONDINA), ALBERTO ARCHETTI (UN CONSIGLIERE), ARRIGO PERI (IL SEGRETARIO), NICOLA LA TORRE (UN TERZO CONSIGLIERE), AUGUSTO FAVI, RAFFAELLO NICCOLI (IL VECCHIO OPERAIO), RAF PINDI (NELLI), LENA ZOPPEGNI (LA BIDELLA), AUGUSTO OLIVIERI (UN SECONDO CONSIGLIERE), LUIGI TOSI, GIULIANA RIVERA; PROD.: GIORGIO VENTURINI PER I.C.E.T. (INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE E TEATRALI)/ARTISTI ASSOCIATI; PRI. PRO.: APRILE 1950 ■ 35MM D.: 85'. BN ■ VERSIONE ITALIANA / ITALIAN VERSION ■ DA: CINETECA NAZIONALE

In un'epoca di accese faziosità quale la nostra, dire una parola di fratellanza, pronunciare un invito a una maggiore reciproca comprensività, è cosa meritevole ma difficile, qualora si voglia evitare il pericolo di cadere nella facile rettorica, nella lagrimosità e mantenere, invece, un accento di semplice verità umana. (...) Fra le opere di questa natura, vuole inserirsi *Gente così* di Cerchio, su soggetto di Guareschi: film nobilissimo nell'assunto, quanto mediocre sul piano della realizzazione. (...) Che la paternità del film spetti a Guareschi, si direbbe evidente: tutto l'andamento della prima parte risente del suo ben riconoscibile umorismo; il quale, anzi, esplode spesso in notazioni episodiche gustose, seppure non sempre armonicamente fuse al testo unitario dell'opera. Se di unitarietà, poi, è opportuno parlare. Perché proprio questo sembra essere uno fra i maggiori difetti del film: una mancanza di coerenza logica, una dispersione in interessi secondari e transitori che frantumano il racconto, rendendo lo stile diseguale e conducono alla più vieta convenzionalità. Soltanto all'epilogo gli autori paiono ritrovare una capacità d'impegno più concreta, più coerente. Il tono melassoso viene smesso e si sfocia nella tragedia della morte. Conclusione, questa, che nell'intendimento di Guareschi vuole rispecchiare una fatalistica concezione della vita: è inutile scannarsi a vicenda, chè tanto, prima o poi, la morte viene a sistemare ogni cosa. (...) Guareschi e Cerchio non sono riusciti a infondere ai pochi [argomenti] che hanno trovato un'intima forza di convinzione. Tale incapacità va ascritta, fra l'altro, alla loro palese predilezione per la battuta umoristica risolta di preferenza con la parola piuttosto che con l'immagine; ed è aggravata dalla regia incostante. Discrete le figure di contorno del sindaco e del parroco, impersonati rispettivamente da Saro Urzì e da Camillo Pilotto.
Carlo Rossi, "Hollywood", aprile 1950

In an age of fanatical sectarianism such as our own, mentioning words of brotherhood, making overtures for more mutual understanding, is an act worthy of praise but difficult if one wants to avoid the traps of easy rhetoric and sentimentality and maintain a tone of simple human truth. (...) Works of this kind include Gente così *directed by Cerchio and written by Guareschi: as noble a film in its undertaking as it is mediocre in its production. (...) It is obvious that the film belongs to Guareschi's imagination: the whole first part shows traces of his easily recognizable sense of humor, which often explodes in appealing sporadic observations, though they are not always harmoniously integrated to the work as a whole. If we can even talk about unity. In fact, this seems to be one of the film's greatest flaws: the lack of logical coherence, a scattering of secondary and transitory interests that interrupt the story, creating an uneven style and leading to the tritest of conventions. Only in the ending do the filmmakers show their ability to be more concrete and coherent. The mushy tone stops, and the film culminates with the tragedy of death. This conclusion in Guareschi's vision is meant to reflect a fatalistic concept of life: why bother scratching each other's eyes out when sooner or later death will come along and take care of everything. (...) Guareschi and Cerchio did not manage to back up the few [issues] they present with firm conviction. This inability can be ascribed to their clear preference for a punch line resolved in words as opposed to images; and it is exacerbated by inconsistent direction. Fairly good the sideline characters of the mayor and the parish priest, played by Saro Urzì and Camillo Pilotto.*
Carlo Rossi, "Hollywood", April 1950

VOGLIAMOCI BENE! Italia, 1949 Regia: Paolo William Tamburella

■ Sog.: Giovannino Guareschi (non accreditato); Scen.: Paolo William Tamburella, Beppe Costa, Jacopo Corsi, Giampaolo Callegari, Guido Leoni; F.: Vincenzo Seratrice; Mo.: Jolanda Benvenuti; Scgf.: Arrigo Equini; Mu.: Alessandro Cicognini, C. Icini; Su.: Vittorio Trentino; Int.: Peppino Spadaro (don Paolo), Nando Bruno (Parboni), Arturo Bragaglia (il sindaco), Lauro Gazzolo (Guerrieri), Leda Gloria (Rosa), Gemma Bolognesi (Signora De Mori), Agostino Carucci (Francesco), Marga Cella (signora Guerrieri), Bruno Corelli, Attilio Dottesio (Mario), Alfred De Leo (Marucelli), Vittoria Febbi, Aristide Garbini (Bruno), Zoe Incrocci (Concettina), Nino Marchetti (Giulio), Renato Malavasi (Capobanda), Patrizia Mangano (Luisa), Mario Mazza (De Mori), Paolo Stoppa (Rocchetti); Prod.: Sonia Coletti Perucca per S.C.P. (Società Cinematografica di Produzione) Alfa Cinematografica; Pri. pro.: aprile 1950 ■ 35mm. D.: 88'. Bn ■ Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca Nazionale

A pochi giorni di distanza dall'insuccesso di *Gente così*, uscì nelle sale *Vogliamoci bene!*, un piccolo film che non esibiva nei manifesti il nome di Giovannino Guareschi, anzi, dove lo scrittore non appariva nemmeno accreditato. Ma è evidentemente l'autore (o quantomeno l'ispiratore) del soggetto, perché la storia racconta del parroco di un paesino, don Paolo, che combatte una sua piccola

Just a few days after the flop Gente così, Vogliamoci bene! *came out in theaters. It was a small film that did not advertise Giovannino Guareschi's name on its posters nor did the writer's name appear in the credits; however, he is the only person who could have written (or have been the driving force behind) the storyline, considering that the story is a about a small town parish priest, don Paolo, who*

guerra quotidiana contro i politici locali (naturalmente "rossi"). Vuole racimolare la somma di denaro necessaria ai lavori di riparazione del vecchio orologio del campanile e, anche quando sarà riuscito a raccogliere il denaro, i problemi non saranno finiti. Ignorato o stroncato dalla critica, *Vogliamoci bene!* incassò venti milioni di lire in più di *Gente così* e segnò l'esordio della breve carriera di Paolo William Tamburella (nato a Cleveland, nell'Ohio, nel 1910 e morto a Roma prematuramente nel 1951). Era stato l'organizzatore di *Sciuscià* di De Sica e avrebbe diretto altri due film, *Sambo* (1950) e *I sette nani alla riscossa* (1951), un favola per bambini che uscì dopo la sua morte. Il prete è interpretato da Peppino Spadaro (il brigadiere di *Ladri di biciclette*) e il sindaco dal segaligno Arturo Bragaglia (uno dei più noti e attivi caratteristi del cinema italiano dagli anni '40 ai '60). Tra gli interpreti del film, compaiono due attori che si ritroveranno nella saga di *Don Camillo*: Leda Gloria (che impersonerà la moglie di Peppone in tutti i film del ciclo con Fernandel e Gino Cervi) e Paolo Stoppa, che sarà il fascista "imboscato" de *Il ritorno di Don Camillo* di Duvivier. A quanto sembra, Guareschi non apprezzò affatto il film.

fights with the local politicians ("reds", of course) on a daily basis. Don Paolo wants to rake up the money needed for repairing the old bell tower's clock, but his problems won't end when he finishes collecting the money. Ignored or slated by critics, Vogliamoci bene! *made twenty million lire more than* Gente così *and marked the debut of the short-lived career of Paolo William Tamburella (born in Cleveland, Ohio, in 1910, he died prematurely in 1951). He was the production coordinator for De Sica's* Sciuscià *and directed two other films,* Sambo *(1950) and* I sette nani alla riscossa *(1951), a children's fairy-tale that came out after his untimely death. Peppino Spadaro (the police officer in* Ladri di biciclette*) starred as the priest and wiry Arturo Bragaglia (one of the most well-known and active character actors of Italian cinema from the 1940s to the 1960s) as the mayor. The film's cast also included two actors who would reappear in the* Don Camillo *saga: Leda Gloria (who played Peppone's wife in all the films with Fernandel and Gino Cervi) and Paolo Stoppa, who acted the part of the "draft-dodging" fascist in Duvivier's* Le retour de Don Camillo. *For as much as we know, Guareschi did not care for the film at all.*

LE PETIT MONDE DE DON CAMILLO

ITALIA-FRANCIA, 1952 REGIA: JULIEN DUVIVIER

■ T. IT.: DON CAMILLO; SOG.: ADATTAMENTO DA RACCONTI DI "MONDO PICCOLO - DON CAMILLO" DI GIOVANNINO GUARESCHI; SCEN.: JULIEN DUVIVIER, RENÉ BARJAVEL; F.: NICOLAS HAYER; MO.: MARIA ROSADA; SCGF.: VIRGILIO MARCHI; MU.: ALESSANDRO CICOGNINI; SU.: MAURICE LAROCHE, JACQUES CARRÈRE, BRUNO BRUNACCI; INT.: FERNANDEL (DON CAMILLO), GINO CERVI (PEPPONE BOTTAZZI), JEAN DEBUCOURT (VOCE DI GESÙ CRISTO), VERA TALCHI (GINA FILOTTI), FRANCO INTERLENGHI (MARIOLINO BRUSCO), SYLVIE (SIGNORA CRISTINA), CHARLES VISSIÈRES (IL VESCOVO), MANUEL GARY (IL DELEGATO), LEDA GLORIA (MARIA, MOGLIE DI PEPPONE), LUCIANO MANARA (FILOTTI), ARMANDO MIGLIARI (BRUSCO), MARIO SILETTI (AVVOCATO STILETTI), MARCO TULLI (LO SMILZO), GUALTIERO TUMIATI (CIRO DELLA BRUCIATA, IL NONNO), GIORGIO ALBERTAZZI (DON PIETRO), CARLO DUSE, CLARA AUTERI PEPE, OLGA SOLBELLI; PROD.: GIUSEPPE AMATO PER RIZZOLI FILMS (ROMA)/FRANCINEX (PARIGI); PRI. PRO.: MARZO 1952 ■ 35MM. D.: 107'. BN ■ VERSIONE FRANCESE CON SOTTOTITOLI TEDESCHI / FRENCH VERSION WITH GERMAN SUBTITLES ■ DA: CINÉMATHÈQUE SUISSE

I due primi *Don Camillo* formano un insieme coerente e possono essere visti come una stessa e unica opera. È una delle più belle gemme della coproduzione italo-francese, florida e spesso feconda negli anni '50 e '60. Sempre rimanendo un artigiano abile e sensibile, Duvivier, trasferitosi al Sud, addolcisce notevolmente i toni per servire i personaggi nati dall'immaginazione di Guareschi. In quelli che egli stesso ha definito dei film su commissione, la sua intuizione e anche la sua onestà gli suggeriscono di abbandonare il suo pessimismo innato per cogliere il senso reale dell'opera di Guareschi. Lo scopo del film è in effetti di mostrare il trionfo dell'amicizia e del

The first two Don Camillo *films form a coherent whole and can be seen as one and the same work. It is one of the finest gems of Italian-French co-production, which was at its most thriving and fecund in the 50s and 60s. Always remaining an able and sensitive artisan, Divivier, relocating himself in the South, notably sweetened the tone to serve the characters born from the imagination of Guareschi. In what he himself defined as commissioned films, his intuition and also his honesty led him to abandon his innate pessimism in order to capture the real sense ot Guareschi's work. The scope of the film is in effect to show the triumph of friendship and good sense over*

buon senso sui conflitti politici e le ideologie avverse. L'intesa profonda che manifestano i due avversari (spesso anche una totale identità di vedute), la stima che provano reciprocamente a titolo individuale al di là di una rivalità permanente ma superficiale, consentono loro di risolvere la maggior parte dei problemi. Donano al racconto un carattere utopico e rassicurante che è senza dubbio all'origine del prodigioso successo dell'opera. Superba prova di Fernandel che unisce genialmente la maturità e il pittoresco, la serenità e la malizia. Gino Cervi accetta di fungergli da spalla con una sobrietà e un'umiltà che la dicono lunga sul suo talento.
Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Laffont, Parigi, 1992

political conflicts and opposed ideologies. The deep understanding (often even a total identity of views) which the two adversaries display, the esteem which they reciprocally experience as individuals beyond a permanent but superficial rivalry, allows them to resolve the major part of the problems. They give the story a utopian and reassuring character which is without doubt the reason for the prodigious success of the work. A superb proof of Fernandel, who brilliantly combines maturity and the picturesque, serenity and malice. Gino Cervi supports him with a soberness and humility that do credit to his talent.
Jacques Lourcelles, Dictionnaire du cinéma*, Laffont, Paris, 1992*

LE RETOUR DE DON CAMILLO

Francia-Italia, 1953 Regia: Julien Duvivier

■ T. it.: Il ritorno di Don Camillo; Sog.: adattamento da racconti di "Mondo piccolo - Don Camillo" di Giovannino Guareschi; Scen.: Julien Duvivier, René Barjavel; F.: Anchise Brizzi; Mo.: Remo Crespina; Scgf.: Virgilio Marchi; Mu.: Alessandro Cicognini; Su.: Bruno Brunacci, William Sivel; Int.: Fernandel (Don Camillo), Gino Cervi (Peppone Bottazzi), Jean Debucourt (voce di Gesù Cristo), Paolo Stoppa (Marchetti), Edouard Delmont (Spiletti), Alexandre Rignault (il Nero), Thomy Bourdelle (Cagnola), Saro Urzì (Brusco), Charles Vissières (il vescovo), Manuel Gary (il delegato), Leda Gloria (Maria, moglie di Peppone), Luciano Manara (Filotti), Armando Migliari (Brusco), Mario Siletti (avvocato Stiletti), Marco Tulli (lo Smilzo), Gualtiero Tumiati (Ciro della Bruciata, il nonno), Giorgio Albertazzi (don Pietro), Claude Chapelan (Beppo); Prod.: Robert Chabert per Francinex/Filmsonor/Ariane (Paris) e Giuseppe Amato per Rizzoli Film (Roma); Pri. pro.: Parigi, 5 giugno 1953 ■ 35mm. D.: 115'. Bn ■ Versione francese con sottotitoli tedeschi / French version with German subtitles ■ Da: Cinémathèque Suisse

Julien Duvivier conferì a *Il ritorno di Don Camillo* una tonalità più amara e malinconica rispetto al primo film. La sequenza con cui si apre – la disillusione che attende don Camillo al suo arrivo nel paese montano, dove crede di essere accolto da una folla festante che invece lo ignora – sembra quasi contraddire lo spirito rassicurante con cui si concludeva *Don Camillo*. L'esilio temporaneo del prete sembra apparentarlo (sia pure in misura molto più lieve) ad alcuni personaggi di marginali del cinema di Duvivier, anche perché soffre di nostalgia struggente per la sua terra e si affligge per il silenzio del Cristo crocefisso. Le sequenze dell'esilio sono anche le più belle del film, per l'incisività che il regista francese impone al racconto, evitando che scivoli nel melenso e mantenendo un sottile equilibrio fra malinconia e ironia. Si pensi alla scena in cui don Camillo scopre il paesaggio brumoso, innevato e nebbioso del suo romitaggio e la desolazione della canonica fatiscente dove dovrà vivere in un isolamento e in un'indifferenza quasi assoluti.

Julien Duvivier created a more melancholic and bitter tone for The Return of Don Camillo *in comparison with the first film. The opening sequence – the disappointment awaiting don Camillo when he arrives in the mountain town thinking he will be greeted by a happy crowd when instead he is ignored – almost seems to contradict the reassuring spirit of the ending of* The Little World of Don Camillo*. The priest's temporary exile connects him (even if just slightly) to the other marginalized characters in Duvivier's films, in particular because don Camillo suffers from homesickness and grieves over the crucifix's silence. The exile scenes also happen to be the most beautiful in the film; the French director gives the story a real edge, avoiding sentimentalism and maintaining a subtle balance between melancholy and irony. For example, take the scene in which don Camillo discovers the snowy, misty landscape wrapped in fog of his mountain retreat and the bleakness of the run-down rectory where he will have to live in almost complete isolation and indifference.*

La versione transalpina presenta importanti differenze rispetto a quella italiana, che subì numerosi tagli da parte della censura. Nella versione francese scopriamo una delle sequenze più poetiche, mutilata in quella italiana: la via crucis di don Camillo che trasporta il suo vecchio crocefisso fino alla canonica per salvarsi dalla solitudine. Si accascia sotto la croce mentre la neve lo ricopre lentamente, assaporando una gioia fanciullesca perché il crocefisso gli parla nuovamente. Duvivier sa evitare ogni retorica ed evoca un clima di magia fiabesca. Nell'episodio in cui don Camillo e Peppone ritrovano un imboscato fascista (Paolo Stoppa), invece, la regia insinua un realismo non privo di crudeltà (anche per qualche tratto meschino che rivela nel prete), mentre nel racconto di Guareschi la situazione appariva più blanda. Un altro brano parzialmente tagliato nella versione italiana, è l'incontro fra don Camillo e il figlio di Peppone, che soffre delle scelte paterne per il suo futuro, perché allo studio preferisce la vita di campagna. Da ricordare anche l'episodio del dottor Spiletti (Edouard Delmont), un vecchietto decrepito che riesce sempre a differire la propria morte e che convince un militante rosso, Nero, a vendergli l'anima. Coproduzione maggioritaria francese, *Le retour de Don Camillo* uscì prima a Parigi che in Italia. Giovannino Guareschi scrisse una lunga requisitoria contro le aggiunte e i cambiamenti voluti da Duvivier, che avrebbe voluto concludere il film con la morte di don Camillo, annegato durante l'alluvione e risvegliatosi in un Paradiso che scopre identico al suo amato paesino della Bassa. Ma il regista dovette cedere alla volontà dello scrittore (e soprattutto della produzione). Così fu soltanto in sogno che l'arciprete passò a miglior vita, rimanendo deluso, al risveglio, di vedere Peppone e non il Padreterno.
Roberto Chiesi

The French version has several important differences from the Italian one, which censors had cut numerous scenes from. The French version contains one of the most poetic scenes, which is destroyed in the Italian version: the painful experience of don Camillo bringing his old crucifix to the rectory to ease his solitude. He buckles under it while the snow slowly falls on him and with child-like delight discovers that the crucifix talks to him once again. Duvivier knows how to avoid clichés and create the magic atmosphere of a fairy-tale. In the scene where don Camillo and Peppone find a fascist draft-dodger (Paolo Stoppa), his directing takes on a realism not lacking in cruelty (revealing the priest's petty side), while in Guareschi's story the same situation is much milder. Another scene partially cut from the Italian version is the encounter between don Camillo and Peppone's son, who does not want to do what his father has chosen for him, preferring life in the country to studying. Also worth mentioning is the scene in which Spiletti (Edouard Delmont), a decrepit old man who manages to keep putting off death, convinces Nero, a militant leftist, to sell him his soul. A mostly French co-production, Le retour de Don Camillo *came out in Paris before it did in Italy. Giovannino Guareschi wrote a long reprimanding text against the additions and changes Duvivier wanted; the French director would have ended the film with don Camillo drowning in the flood and awakening in paradise that is identical to his beloved hometown. But the director gave in to the writer (and especially to the producer). So the priest reaches a better life only in a dream and is disappointed when he awakens to the face of Peppone and not the Heavenly Father.*
Roberto Chiesi

DON CAMILLO E L'ONOREVOLE PEPPONE

ITALIA, 1955 REGIA: CARMINE GALLONE

■SOG., SCEN.: GIOVANNINO GUARESCHI, DA SUOI RACCONTI, IN COLL. (NON ACCREDITATA) CON LEO BENVENUTI, AGE, SCARPELLI; F.: ANCHISE BRIZZI; MO.: NICCOLÒ LAZZARI; SCGF.: VIRGILIO MARCHI; MU.: ALESSANDRO CICOGNINI; SU.: OSCAR DI SANTO, BRUNO BRUNACCI; INT.: FERNANDEL (DON CAMILLO), GINO CERVI (PEPPONE BOTTAZZI), RENZO RICCI (VOCE DI GESÙ CRISTO), CLAUDE SYLVAIN (CLOTILDE), UMBERTO SPADARO (BEZZI), MEMMO CAROTENUTO (LO SPICCIO), SARO URZÌ (BRUSCO), GUIDO CELANO (IL MARESCIALLO), LEDA GLORIA (MARIA, MOGLIE DI PEPPONE), GIOVANNI ONORATO (IL LUNGO), CARLO DUSE (BIGIO), MARCO TULLI (LO SMILZO), GUALTIERO TUMIATI (CIRO DELLA BRUCIATA, IL NONNO), GIORGIO ALBERTAZZI (DON PIETRO), CARLO DUSE (BIGIO), GASTON REY (BOLINI), LUIGI TOSI (IL PREFETTO), GIUSEPPE VARNI, LAMBERTO MAGGIORANI, MANUEL GARY, RENZO GIOVAMPIETRO, GUSTAVO DI NARDO, SPARTACO PELLICCIA, IL PICCOLO STEFANO ALBERINI, MARIO SILETTI, VINCE BARBI, ENRICO CANESTRINI; PROD.: RIZZOLI FILM (ROMA); PRI. PRO.: ROMA, 25 OTTOBRE 1955 ■ 35MM. D.: 97'. BN ■ VERSIONE ITALIANA / ITALIAN VERSION ■ DA: MEDIASET - CINEMA FOREVER ■ RESTAURATO DA MEDIASET – CINEMA FOREVER / PRINT RESTORED BY MEDIASET - CINEMA FOREVER

Al terzo episodio della divertente serie di *Don Camillo*, Rizzoli vi giunge a fatica: dapprima è Fernandel che rifiuta di indossare nuovamente la tonaca perché non vuole che il pubblico lo identifichi, come ormai sta succedendo da qualche anno, con il collerico seppur bonario parroco di campagna creato da Guareschi. Poi è Duvivier a sottrarsi. Seguiranno lunghe trattative ed il film verrà realizzato dal solo Rizzoli senza la coproduzione francese, *Don Camillo e l'onorevole Peppone* vedrà così la luce e non sarà meno gradevole dei precedenti. Ecco come lo accoglie Pasquale Ojetti su "Cinema" (10 novembre 1955): "Don Camillo e Peppone sono al loro terzo film; l'attore francese era in dubbio se parteciparvi e, in luogo della firma di Duvivier, notiamo quella di Gallone. L'intento commerciale della produzione è dunque evidente. Tuttavia il pubblico gradisce la parola di Guareschi: una parola di sana genuinità, un crocchiante pane contadinesco ove, data la bontà della materia prima, poco importa il forno di cottura per garantirne sapore e fragranza".
Vittorio Martinelli, *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, a cura di Pasquale Iaccio, Liguori editore, Napoli, 2003

With the third episode of the entertaining Don Camillo *series, Rizzoli was beginning to flag: first Fernandel refused to don the cassock again, because he did not want his public to identify him, as had already happened over the years, with the testy but good-hearted country parish priest created by Guareschi. Then it was Duvivier's turn to withdraw. Long negotiations followed, and the film was finally made by Rizzoli alone, without French co-production.* Don Camillo e l'onorevole Peppone *thus saw the light of day, and proved no less appealing than its predecessors. Here is how it was greeted by Pasquale Ojetti in "Cinema" (10 November 1955): "Don Camillo and Peppone appear in their third film: the French actor had doubts about participating; and in place of Duvivier's signature, we see that of Gallone. The commercial intent of the production is therefore evident. However the public delights in the word of Guareschi: a word of wholesome sincerity, a crusty peasant bread, whose flavour and fragrance, given the richness of the prime ingredients, are guaranteed, whatever the oven in which it is baked."*
Vittorio Martinelli, Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, edited by Pasquale Iaccio, Liguori editore, Naples, 2003*

DON CAMILLO MONSIGNORE MA NON TROPPO

ITALIA-FRANCIA, 1961 REGIA: CARMINE GALLONE

■ T. FR.: DON CAMILLO MONSEIGNEUR; SOG.: ADATTAMENTO DA RACCONTI DI GIOVANNINO GUARESCHI; SCEN.: LEO BENVENUTI, PIERO DE BERNARDI, CARMINE GALLONE; F.: CARLO CARLINI; MO.: NICCOLÒ LAZZARI; SCGF.: PIERO FILIPPONE (SU BOZZETTI ORIGINALI DI VIRGILIO MARCHI); MU.: ALESSANDRO CICOGNINI; SU.: OSCAR DI SANTO, AGOSTINO MORETTI; INT.: FERNANDEL (DON CAMILLO), GINO CERVI (PEPPONE BOTTAZZI), RENZO RICCI (VOCE DI GESÙ CRISTO), LEDA GLORIA (MARIA, MOGLIE DI PEPPONE), GINA ROVERE (GISELLA MARASCA), VALERIA CIANGOTTINI (ROSETTA GROTTI), SARO URZÌ (BRUSCO), ANDREA CHECCHI (ESPONENTE COMUNISTA DI ROMA), EMMA GRAMATICA (DESOLINA), KARL ZOFF (WALTER BOTTAZZI), MARCO TULLI (LO SMILZO), RUGGERO DE DANINOS (UN MONSIGNORE), CARLO TARANTO (MARASCA, MARITO DI GISELLA), ARMANDO BANDINI (DON CARLINO), GIUSEPPE PORELLI (DOTT. GALLUZZI), ANDREA SCOTTI (IL CAPO DEI GIOVANI ATLETI), GIULIO GIROLA (PADRE DI ROSETTA), ARMANDO MIGLIARI, IGNAZIO BALSAMO, FRANCO PESCE, CARLO GIUFFRÉ, MARIO SILETTI, ELIO FOLGARESI, GUSTAVO SERENA, SPARTACO PELLICCIARI; PROD.: ANGELO RIZZOLI PER CINERIZ (ROMA)/FRANCINEX (PARIS); PRI. PRO.: ROMA, OTTOBRE 1961 ■ 35MM. D.: 114'. BN ■ VERSIONE ITALIANA / ITALIAN VERSION ■ DA: MEDIASET - CINEMA FOREVER ■ RESTAURATO DA MEDIASET - CINEMA FOREVER / PRINT RESTORED BY MEDIASET - CINEMA FOREVER

"Perché ancora un film su Don Camillo e Peppone?" chiede il reporter de «La Fiera del Cinema» (settembre 1961). "Ma è semplice" – risponde Carmine Gallone – questi due personaggi sono diventati ormai due maschere. Sono Arlecchino e Pantalone. Possono esprimere qualsiasi sentimento che rispecchia il carattere e la mentalità di una certa categoria di persone. Finora la politica è sempre stato lo sfondo delle loro imprese, ma queste due maschere sono ormai così

"Why another film on Don Camillo and Peppone?" asked the reporter of «La Fiera del Cinema» (September 1961). "But it is obvious", replied Carmine Gallone, "These two characters have become like "masks" [figures in the commedia dell'arte]. They are Harlequin and Pantaloon. They can express whatever sentiment reflects the character and the mentality of a certain type of person. Till now politics have always been the background of their activity, but these two

individualizzate che potrebbero vivere anche autonomamente dalle lotte ideologiche che li oppongono". Il nuovo episodio non si distacca molto dai precedenti, ma si accusa una certa prevedibilità nella vicenda. Fernandel e Gino Cervi restano impagabili. Il film incassò, nella stagione di grazia 1961-62, oltre un miliardo e cento milioni di lire.
Vittorio Martinelli, *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, a cura di Pasquale Iaccio, Liguori editore, Napoli, 2003

"masks" are now so individualised that they might live autonomously from the ideological struggle to which they are in opposition". The new episode is not much different from its predecessors, but suffers from a certain predicability in the plot. Fernandel and Gino Cervi remain beyond price. The film grossed, in the season 1961-62, more than a billion and a hundred million lire.
Vittorio Martinelli, Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, edited by Pasquale Iaccio, Liguori editore, Naples, 2003*

IL COMPAGNO DON CAMILLO

ITALIA-FRANCIA-GERMANIA, 1965 REGIA: LUIGI COMENCINI

■ T.FR.: DON CAMILLO EN RUSSIE; T. TED.: GENOSSE DON CAMILLO; SOG.: DAL LIBRO OMONIMO DI GIOVANNINO GUARESCHI; SCEN.: LEO BENVENUTI, PIERO DE BERNARDI; F.: CARLO CARLINI; MO.: NICCOLÒ LAZZARI; SCGF.: PIERO FILIPPONE (SU BOZZETTI ORIGINALI DI VIRGILIO MARCHI); MU.: ALESSANDRO CICOGNINI; SU.: OSCAR DI SANTO, AGOSTINO MORETTI; INT.: FERNANDEL (DON CAMILLO), GINO CERVI (PEPPONE BOTTAZZI), RENZO RICCI (VOCE DI GESÙ CRISTO), GRAZIELLA GRANATA (NADIA), GIANNI GARKO (SCAMOGGIA, GIORNALISTA), MARCO TULLI (LO SMILZO), SILLA BETTINI (IL BIGIO), SARO URZÌ (BRUSCO), ALDO VASCO (UN COMPAGNO), LEDA GLORIA (MARIA, MOGLIE DI PEPPONE), ALESSANDRO GOTTLIEB (IVAN), JACQUES HERLIN (PERLETTI), MIRKO VALENTIN (SASHA, IL FINTO RUSSO), PAUL MULLER (POPE RUSSO), ETTORE GERI (OREGOV), ARMANDO MIGLIARI (ESPONENTE DEMOCRISTIANO), ROSEMARIE LINDT (LA FALSA RUSSA), SALVATORE CAMPOCHIARO (IL NOTAIO), MARGHERITA SALA (LA COMPAGNA DI IVAN), TANIA BERRYL (LA VIAGGIATRICE); PROD.: RIZZOLI FILM (ROMA)/FRANCORIZ PRODUCTION (PARIS)/OMNIA (MONACO); PRI. PRO.: ROMA, 18 SETTEMBRE 1965 ■ 35MM. D.: 104'. BN ■ VERSIONE ITALIANA / ITALIAN VERSION ■ DA: MEDIASET - CINEMA FOREVER ■ RESTAURATO DA MEDIASET - CINEMA FOREVER / PRINT RESTORED BY MEDIASET - CINEMA FOREVER

Lo stesso anno de *La bugiarda*, Comencini realizza il film che disprezza maggiormente – a ragione – *Il compagno Don Camillo*. (...) "Ero coinvolto nel fallimento di una società, la stessa che aveva prodotto con successo *Mariti in città*, *Mogli pericolose* e *Le sorprese dell'amore*. Rizzoli era creditore di una grossa somma da quella società e, sulle cambiali, come garanzia, c'era la mia firma. Dopo lunghe trattative, Rizzoli mi dice con una sorta di cattiveria: 'Cancelliamo con un tratto di penna questo debito e tu mi fai un *Don Camillo* gratis o quasi'. Cosa che fu fatta". Così Comencini si vede costretto a realizzare il quinto episodio dell'inesauribile serie, episodio tanto più deludente poiché non risponde più a nessuna necessità, tolte quelle commerciali e che anche da un punto di vista politico esprime una stanchezza senza più inventiva. (...)
Valutando a mente fredda il film (...) si può dar prova di una minore severità e notare che *Il compagno Don Camillo* non manca di ritmo e di momenti abbastanza divertenti, ad esempio la scena durante la quale il sacerdote italiano riesce a infondere un po' di coraggio nel

The same year as La bugiarda (The Lying Woman)*, Comencini directed the film which he disliked – with reason –* Il compagno Don Camillo*. (...) "I was involved in the collapse of the company which had successfully produced* Mariti in città [Husbands in the City]*,* Mogli pericolose [Dangerous Wives] *and* Le sorprese dell'amore [The Surprises of Love]*. Rizzoli was a major creditor and, on the documents, as a guarantor, was my signature. After much negotiation, Rizzoli said to me, with a kind of mischief: 'We will cancel this debt with a stroke of the pen and you will make me a* Don Camillo *for nothing, more or less'. And that is what happened". Thus Comencini found himself obliged to make the fifth episode in the endless series, an episode all the more disappointing since it responded to no necessity, apart from the commercial, and which from the political point of view expressed a weariness and lack of invention. (...) Viewing the film coolly (...) we can see it with less severity and note that* Il compagno Don Camillo *is not without rhythm and some quite amusing moments, for instance the scene in which the Italian priest manages to instil a little courage in the Ukrainian father,*

pope ucraino ed è chiaro che, nel piccolo villaggio sulle rive del Don, sta per cominciare una guerra "all'italiana" tra il pope e il presidente del kolchoz. In realtà, il film è realizzato con una certa maestria.
Jean A. Gili, *Luigi Comencini*, Gremese, Roma, 2003

and it is clear that, in the little village on the banks of the Don, he has begun a war "all'italiana" between the priest and the chairman of the kolkhoz. In fact, the film is made with a certain authority.
Jean A. Gili, Luigi Comencini*, Gremese, Rome, 2003*

DON CAMILLO E I GIOVANI D'OGGI

ITALIA-FRANCIA, 1972 REGIA: MARIO CAMERINI

■ T.FR.: DON CAMILLO ET LES CONTESTATAIRES; SOG.: DAL LIBRO "DON CAMILLO E DON CHICHÌ" DI GIOVANNINO GUARESCHI; SCEN.: MARIO CAMERINI, LUCIO DE CARO, CON LA COLLABORAZIONE DI ADRIANO BARACCO, LEO BENVENUTI, PIERO DE BERNARDI; F.: CLAUDIO CIRILLO; MO.: TATIANA MORIGI CASINI; SCGF.: AMEDEO MELLONE; MU.: CARLO RUSTICHELLI, DIRETTA DA ALESSANDRO BLONKSTEINER; SU: VITTORIO TRENTINO; INT.: GASTONE MOSCHIN (DON CAMILLO), LIONEL STANDER (PEPPONE BOTTAZZI), CAROLE ANDRÉ (CATERINA), PAOLO GIUSTI (MICHELE), DANIELE DUBLINO (DON FRANCESCO), DOLORES PALUMBO (MARIA), ELVIRA TONELLI (JOLE), LUCIANO BARTOLI (RINGO), JEAN ROUGEUL, BARBARA HERRERA, MARCELLA DI MARTIRE, VITTORIO DUSE, LUCA SPORTELLI, GIORGIO PAOLETTI, CARLA MANCINI, LUIGI ANTONIO GUERRA, ALDO VASCO, EZIO SANCROTTI; PROD.: LUIGI ROVERE PER RIZZOLI FILM / FRANCORIZ PRODUCTION (PARIS); PRI. PRO.: ROMA, 29 MARZO 1972
■ 35MM. D.: 105'. COL ■ VERSIONE ITALIANA / ITALIAN VERSION ■ DA: CINETECA DEL FRIULI

Ispirato dall'ultimo libro di Giovanni Guareschi, *Don Camillo e i giovani d'oggi* è diverso come spirito dalle precedenti raccolte. I due protagonisti sono invecchiati e vengono aggirati a sinistra nel loro stesso campo d'azione. Il sindaco comunista Peppone deve sopportare i contestatori maoisti; il parroco don Camillo si vede inviare da Parma, in qualità di coadiutore, un giovane sacerdote entusiasta del "dialogo" e fervido sostenitore delle innovazioni seguite al Concilio. La segreta alleanza con Peppone è motivata in don Camillo non più, come un tempo, dalla preoccupazione del bene del paese ma dagli echi tempestosi che hanno le vicende e gli alterchi del vasto mondo in un paesino posto tra il Po e il Taro nella valle padana. Parroco e sindaco vincono penosamente l'ultima battaglia. (...) Alcuni degli episodi sono accettabili perché felicemente inseriti da Mario Camerini (77 anni) nella vita della campagna; altri sono leziosi, dolciastri, e come fuori tempo. Si tratta di una lezione di ottimismo non accettabile perché non sfiora neppure la realtà: come una macchina per tagliare il brodo, gira a vuoto. A nostro gusto, il fosso tra generazioni è profondo, non si presta al sorriso, né può essere colmato con quattro salti in famiglia. Il film è stato girato finalmente nei luoghi stessi dell'azione (a San Secondo Parmense) e non a Boretto o a Brescello, centri della provincia di Reggio che c'entravano come i cavoli a merenda. La fotografia di Claudio Cirillo è molto riuscita. Gastone Moschin forse è troppo soave per chi ricorda Fernandel, mentre è accettabile come Peppone l'americano Lionel Stander, ex *vilain* hollywoodiano.
Pietro Bianchi, "Il Giorno", Milano, 30 marzo 1972

Inspired by the last book of Giovanni Guareschi, Don Camillo e i giovani d'oggi *(*Don Camillo and the Youth of Today*) is different in spirit from the preceding collections. The two protagonists have grown old and are moving to the left in their own fields of activity. The communist mayor Peppone must put up with the maoist protesters: the parish priest Don Camillo finds himself sent as a new clerk a young priest enthusiastic for "dialogue" and a fervent supporter of the innovations in the Concilio. The secret alliance with Peppone is no longer motivated, as it once was, by their preoccupation with the good of the country, but by the tempestuous echoes which the events and the altercations of the great world effect in a little country place between the Po and the Taro, in the padana valley. Parish priest and mayor painfully win the last battle. (...) Some of the episodes are acceptable because happily established by Mario Camerini (77 years old) in the life of the countryside; others are affected, sugary, and out of time. It is a lesson in optimism that is unacceptable because it does not even brush reality: like a machine to cut broth, it grinds empty. For our taste, the gulf between generations is deep, does not lend itself to the smile, cannot be filled with four leaps in the family. The film was eventually shot in the actual locations of the action (in San Secondo Parmense) and not at Boretto or Brescello, the centres of the province of Reggio which have nothing to do with anything here. Claudio Cirillo's photography is excellent. Gastone Moschin is perhaps too sweet for those who remember Fernandel, while the old Hollywood heavy, Lionel Stander, makes an acceptable Peppone.*
Pietro Bianchi, "Il Giorno", Milan, 30 March 1972

LA RABBIA Italia, 1963

■ Prod.: Gastone Ferranti per Opus Film; Pri. pro.: Genova, 13 aprile 1963 ■ Versione italiana / Italian version ■ Da: Rarovideo ■ Restauro eseguito da L'Immagine Ritrovata per la Cineteca di Bologna

Prima parte; regia Pier Paolo Pasolini

■ Sog., Scen.: Pier Paolo Pasolini; Aiuto-regia: Carlo Di Carlo; Mo.: Pier Paolo Pasolini, Nino Baragli, Mario Serandrei; Mu.: canti della Rivoluzione cubana, canti della Rivoluzione algerina, canti popolari russi, *Adagio* di Tommaso Albinoni, danze del XVIII sec.; Voci: Giorgio Bassani (voce in poesia), Renato Guttuso (voce in prosa); Quadri: Ben Shahn, Jean Fautrier, Georg Grosz, Renato Guttuso ■ 35mm D.: 53'. bn e col

Nel 1962, dopo avere terminato il suo secondo film, *Mamma Roma*, Pier Paolo Pasolini accettò la proposta di un piccolo produttore di cinegiornali, Gastone Ferranti, che gli offrì di realizzare un film di montaggio incentrato sul malessere della società moderna. Inizialmente Pasolini avrebbe dovuto realizzare soltanto un episodio su quattro (affidati ad altri registi) ma presto il progetto pasoliniano si dilatò fino alle dimensioni di un lungometraggio. Era il primo esperimento di un "genere nuovo" (come lo definì egli stesso), ossia un mélange di pamphlet politico, analisi storica e sociale e di diario lirico, con due voci che si alternavano, una in prosa (affidata a Renato Guttuso) e l'altra in poesia (a Giorgio Bassani). Il materiale visivo proviene da novantamila metri di pellicola dei cinegiornali di "Mondo libero", mescolati a filmati provenienti dagli archivi di Italia-URSS, da rotocalchi, con l'inserimento di quadri di Guttuso, Ben Shahn, Grosz e Fautrier. Per ragioni non del tutto chiare, Pasolini accettò di tagliare alcuni episodi significativi, come i funerali di De Gasperi, il ritorno dei resti dei caduti di Cefalonia e soprattutto un profetico brano contro le aberrazioni della Televisione, che egli aveva già lucidamente previsto. La durata del film fu ridotta alle dimensioni di un mediometraggio cui ne fu giustapposto un altro, di lunghezza analoga, che venne affidato a Giovannino Guareschi. Ferranti orchestrò un "duello" fittizio fra i due scrittori, i cui film, in realtà, non avevano nulla in comune, ma l'espediente (assai grossolano) non ebbe fortuna. All'epoca, la critica, perlopiù, deprecò l'accostamento con Guareschi e il film fu liquidato sbrigativamente. Oggi *La rabbia* di Pasolini appare invece un poemetto per immagini di grande forza visiva e raffinatezza "grafica", che affronta senza reticenze gli orrori dello stalinismo, la sanguinosa repressione dell'Ungheria e il fallimento del Realismo socialista. Ricorrono come leit motiv immagini di morte (i cadaveri abbandonati al suolo) e di violenza (i corpi martoriati dalle torture durante la guerra d'Algeria). Le fotografie di Marilyn Monroe, vittima per eccellenza dell'industria dello spettacolo, sono accostate ai manichini o alle "bambole" dei concorsi di bellezza, alle visioni da incubo delle esplosioni nucleari. Nel commento, lucido e polemico, Pasolini decifra i primi segni inquietanti della Nuova Preistoria, evocando l'imminente estinzione della cultura contadina e il pervertimento della parola "libertà" sbandierata "con odio" contro l'utopia comunista.
Roberto Chiesi

After finishing his second film, Mamma Roma*, in 1962, Pier Paolo Pasolini accepted an offer made by a small newsreel producer, Gastone Ferranti, to make a compilation film about modern society's problems. Originally Pasolini was only supposed to make one segment of a four episode series (by other directors), but Pasolini's project soon expanded into a feature length film. It was the first experiment of a "new genre" (as Pasolini defined it), that is, a mixture of political statements, historical and social analysis and lyrical diary with two alternating voices, one in prose (Renato Guttuso) and the other in verse (Giorgio Bassani). The visual material was taken from ninety-thousand meters of "Mondo libero" newsreels and mixed with footage from Italy-USSR archives, news magazines, and paintings by Guttuso, Ben Shahn, Grosz and Fautrier. Though it is not clear why, Pasolini agreed to cut out some significant scenes, such as De Gasperi's funeral, the return of the remains of the soldiers executed in Kefalonia and, in particular, a prophetic sequence against the aberrations of television. The film was reduced to a medium length version which was juxtaposed with another film of the same length directed by Giovannino Guareschi. Ferranti orchestrated a kind of visual "duel" between the two writers, whose films actually really had nothing in common; the gimmick, however, did not catch. At the time, the critics disapproved of it back to back with Guareschi, and the film was quickly ditched. Today Pasolini's* La rabbia *seems like a short poem in visually powerful and "graphically" sophisticated images that unabashedly confronts the horrors of Stalinism, the bloody revolt in Hungary and socialist realism's failure. There is a recurring leitmotif of images of death (bodies left on the ground) and violence (bodies mutilated from torture during the Algerian War). Pictures of Marilyn Monroe, the most famous film industry victim, are flanked by mannequins, beauty pageant competitors and nightmarish visions of nuclear explosions. In his rational yet argumentative commentary, Pasolini deciphers the first unsettling signs of the New Pre-history, citing the imminent extinction of rural culture and the corruption of the word "liberty" brandished "with hatred" against the communist utopia.*
Roberto Chiesi

Seconda parte; regia Giovannino Guareschi

Sog., Scen.: Giovannino Guareschi; Mo.: Giacinto Solito; Mu.: The Barbudos, "I sogni muoiono all'alba" di Simoni e A.F. Lavagnino, "Lo Shimmy" di A.F. Lavagnino; Voci: Carlo Romano e Gigi Artuso; Disegni: Giovannino Guareschi ■ 35mm D.: 50'. Bn

Gli uomini si ribellano alla natura. Sfidano la natura e le sue leggi. Camminano su una strada che non sappiamo dove ci porterà. Questa incertezza nel domani è la nostra angoscia. La nostra frenesia di piaceri materiali è la nostra scontentezza. I beni materiali non bastano all'uomo che è fatto di materia e di spirito. Angoscia...
Trionfa il mito della comunità. E l'uomo si sente solo, perché nessuno è più solo dell'uomo sperduto nella folla. Angoscia...
L'uomo è solo anche in casa sua. L'egoismo dei padri e delle madri è diventato l'egoismo dei figli. La solitudine dei padri e delle madri è diventata la solitudine dei figli e la loro angosciosa frenesia. La famiglia si frantuma. Padri, madri e figli vagano nel mare tempestoso della vita come naufraghi.
Giovannino Guareschi, dalla sceneggiatura de *La rabbia*, 1963

Non so perché quel film di cui mi parla non sia stato messo in circolazione. Ritengo che non lo saprò mai. Comunque non era un capolavoro ed era, per la parte che mi riguardava, troppo polemico.
Giovannino Guareschi, "Oggi", n. 23, 8 giugno 1967
(In risposta ad una lettera che domanda perché *La rabbia* non sia più in circolazione)

Men rebel against nature. They defy nature and its laws. They tread a path which will take us we know not where. This uncertainty about tomorrow is our anguish. Our frenzy for material pleasures is our displeasure. Material goods are not enough for the man who is made of matter and spirit. Anguish.
The myth of community triumphs. And man feels himself alone, because no-one is more alone than the man lost in the crowd. Anguish.
Man is also alone in his home. The egoism of the fathers and the mothers has become the egoism of the children. The solitude of the fathers and the mothers has become the solitude of the children, and their anguish frenzy. The family disintegrates. Fathers, mothers and children wander in the stormy sea of life like ship-wrecked beings.
Giovannino Guareschi, from the script of La rabbia*, 1963*

I do not know why this film of which you speak was not released. I think that I'll never know why. But it was not a masterpiece, and it was, for the part that concerned me, too polemic .
Giovannino Guareschi, "Oggi", no. 23, June 8th 1967
(In reply to a letter asking why La rabbia *was never released)*

LA RABBIA 1, LA RABBIA 2, LA RABBIA 3... L'ARABIA Italia, 2008 Regia: Tatti Sanguineti

■ Int.: Fabio Carapezza Guttuso, Carlo di Carlo, Massimo D'Alema, Ugo Gregoretti, Alberto Guareschi, Claudio Quarantotto; Prod.: Livingstone / Raro Video ■ Beta SP. D: 69'. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Rarovideo

Questo documentario scandaglia ricostruisce e confonde alcuni insondabili misteri della vita quasi semisecolare di un film più unico che raro. Un po' movie movie, un po' mondo movie, un po' home movie. Poema e collage. Saggio e vignette. La voce di Guttuso e di Bassani contro la voce di Fernandel e di Jerry Lewis.
La rabbia 1 è Pasolini che, sperimentale e incauto, accetta la proposta di un editore di cinegiornali anticomunisti da tanto al chilo di raccontare la fine della seconda guerra, il pericolo di una terza, il crollo del colonialismo, la crisi del realismo socialista, la morte di Marilyn, il volo di Titov.
(Questo film fu montato, bocciato, dimezzato al momento dell'incisione delle voci, ma ne rimane la sceneggiatura.)
La rabbia 2 è il recupero di metà del primo montato con in più l'invenzione di un ring, una "Tribuna Ideologica" come alla tivù non si potrà mai fare, dove PPP vien fatto litigare con un uomo lontano centomila miglia da lui. Un rancoroso polemista monarchico infartato e

In his documentary Tatti Sanguineti probes, reconstructs and mixes up several unfathomable mysteries of the nearly one century-old story of a quite unique film. At the same time, a pinch of movie movie, a touch of world movie, a bit of home movie. Poem and collage. Essay and vignette. Guttuso's and Bassani's voices pitched against Fernandel's and Jerry Lewis.
La rabbia 1 *sees Pasolini who, keen to experiment, unwarily accepts the idea of the producer of Red-baiting newsreels to narrate the end of WWII, the danger of WWIII starting up, the demise of colonialism, the crisis of Socialist realism, Marylin's death, Titov's flight.*
(The feature was edited, turned down, cut in half during voice recording, but at least its script remains.)
La rabbia 2 *is the retrieval of half of the first cut, with the addition of a fictional ring, a sort of "Ideological Debate", as could never be done on TV, where PPP is goaded into quarreling with a man light-years away from him. A rancorous monarchist polemist, weak-hearted and almost*

quasi a pezzi, un orso ancora più pericoloso perché rimasto solo e scaricato da tutti: Giovannino Guareschi.
(Questo film orfano del suo colore circolò per pochi giorni, fu detestato dalla sinistra e sparì per motivi che a tutt'oggi rimangono oscuri ed indecifrabili e tali rimarranno per sempre.)
La rabbia 3 è fra la fuga di PPP e l'incazzatura di GG il vano tentativo di Ugo Gregoretti per conto della committenza di rinverdire il cine-match facendo incontrare di persona due uomini che si erano solo sfiorati in un corridoio fra due moviole.
(Questo film è abortito e di esso esistono solo due fogli di carta dattiloscritta di proposte al produttore e un po' di lettere a Guareschi che aspetta dei soldi.)
L'Arabia è il titolo strafalcionico sulle pizze che permise al negativo de *La rabbia* di perdersi per quarant'anni e passa e di ritrovare oggi il rosso di Renato Guttuso che nessuno aveva visto mai.
Io complico le cose frugando fra archivi complici e meno complici, avanzando ipotesi e scoprendo forse verità clamorose.
Tatti Sanguineti

broken, a wild bear turned even more dangerous for his being discarded and left alone by everyone: Giovannino Guareschi. (The film, which, deprived of its colour, circulated for just a few days, was hated by the left and disappeared for reasons which are still unknown and indecipherable today, and will remain so for ever.)
La rabbia 3 *– after PPP's escape and GG's rage – sees Ugo Gregoretti's vain attempt to revamp the cine-match, by making the two men meet face to face, as before they had merely brushed each others in the corridor leading to the two editing rooms.*
(The idea miscarried, and only two typewritten sheets of paper remain, with the producer's proposal, and a few letters to Guareschi who was expecting to be paid.)
L'Arabia *is the misleading title found on the reel boxes which explains why the negative of* La rabbia *was lost for forty odd years, with today's discovery of Renato Guttuso's red, which nobody had ever seen before.*
Tatti Sanguineti complicates matters further by probing into more or less sympathetic archives, putting hypotheses forward and perhaps unveiling sensational truths.
Tatti Sanguineti

MOSTRA DI FOTOGRAFIE, DISEGNI E DOCUMENTI DEDICATA A GIOVANNINO GUARESCHI

Sala espositiva della Cineteca
via Riva di Reno 72, Bologna
24 giugno - 19 ottobre 2008
lunedì-venerdì ore 9-17
sabato-domenica ore 10-18
ingresso libero

A cura di Giorgio Casamatti, Roberto Chiesi, Guido Conti e Rosaria Gioia in collaborazione con Luigi Virgolin

Come nel caso di altri scrittori e artisti delle prime generazioni nate con la settima arte, anche per Giovannino Guareschi il cinema fu una presenza ricorrente nella sua opera di disegnatore, di umorista e di narratore, sia come mitologia da riecheggiare (e da stigmatizzare, da irridere), sia come forma espressiva cui ispirarsi per le proprie sperimentazioni grafiche.
Nel centenario della nascita dell'autore di *Mondo piccolo*, la Cineteca di Bologna organizza una mostra espositiva che ricostruisce la storia della celebre saga di Don Camillo. A partire da un film dimenticato di Fernando Cerchio, *Gente così* (1949), dove già appare un personaggio di prete combattivo e generoso, la mostra espone disegni, fotografie e documenti inediti relativi ai primi due film diretti da Julien Duvivier, come ai capitoli successivi diretti via via da Carmine Gallone e Luigi Comencini, ma sempre interpretati da Fernandel e Gino Cervi. Gli snodi difficili e accidentati del rapporto di Guareschi con il cinema saranno concretamente visibili in una serie di documenti spesso inediti, da cui emerge una relazione di odio e amore, come dimostrano, da un lato, le lettere di accuse rivolte dallo scrittore all'ambiente cinematografico e, dall'altro, gli elementi di ispirazione cinematografica che si ritrovano nella sua opera di disegnatore fin dagli anni Trenta, nella configurazione di alcune strisce a fumetti in forma di sequenza cinematografica, così come nella derivazione di personaggi (quali il dottor Mabuse) da celebri film. Inoltre Guareschi si cimentò in prima persona con il cinema, dedicandosi al concepimento di un film di montaggio, *La rabbia*, costruito spesso con uno stile analogo a quello adottato nelle sue vignette e nei suoi racconti umoristici e satirici. La mostra presenta anche alcune importanti varianti esistenti fra le versioni francesi dei primi due film di Duvivier (*Don Camillo* e *Il ritorno di Don Camillo*) e le versioni italiane, spesso soggette ai drastici interventi della censura dell'epoca.
Roberto Chiesi

Cineteca Exibition Hall
via Riva di Reno 72, Bologna
June 24 - October 19 2008
Monday-Friday 9 a.m. - 5 p.m.
Saturday-Sunday 10 a.m. - 6 p.m.
free entrance

Curated by Giorgio Casamatti, Roberto Chiesi, Guido Conti and Rosaria Gioia in collaboration with Luigi Virgolin

As is the case for other writers and artists who were part of the first generation born with cinema, for Giovannino Guareschi as well, cinema was a recurrent presence in his works as artist, humorist and novelist, either as a mythology to evoke (to stigmatize and mock), or as a form of expression to draw from for his graphic experimentations.
For the centenary of the birth of Guareschi, the author of Mondo piccolo, *Cineteca di Bologna organizes an exhibition tracing back the story of the famous saga of Don Camillo. From a forgotten movie by Fernando Cerchio,* Gente così *(1949), where the character of a generous and pugnacious priest is already present, the exhibit shows drawings, photographs and unpublished documents relating to the first two movies directed by Julien Duvivier, as well as to the following chapters of the saga directed by Carmine Gallone and Luigi Comencini, but all played by Fernandel and Gino Cervi.*
Guareschi's difficult and stormy relation with cinema is clearly represented by a series of often unpublished documents, showing a love-hate relationship, with his letters full of accusations addressed to the world of cinema, on the one hand, and, on the other hand, with the filmic sources of inspiration which are found in his drawings and illustrations since the thirties, in the layout of some of his comic strips, designed as a cinema sequence, as well as in characters from famous films (like doctor Mabuse). Guareschi also tried his hand with cinema, in the design of a montage-based film, La rabbia, *conceived in the same style as his vignettes and humoristic and satirical short stories. The exhibition also presents important variations which are found between the French versions of the two first films directed by Duvivier (*Don Camillo *and* Il ritorno di Don Camillo*) and their Italian counterparts, at the time subject to drastic censorships cuts.*
Roberto Chiesi

LA BOMBA

COME HO IMPARATO AD AMARE LA BOMBA

HOW I LEARNED TO LOVE THE BOMB

Programma a cura di Peter von Bagh

l'agosto del 1945 segna una frattura permanente tra "l'era atomica" e un'epoca che si è chiusa per sempre. Il cinema reagì all'evento in modo spettacolare, indiretto ed evasivo, a più riprese e in vari Paesi. Soltanto negli Stati Uniti, secondo Jerome Shapiro (*Atomic Bomb Cinema*), tra il 1945 e il 1999 i "film sulla bomba" equivalgono al quattro per cento della produzione cinematografica annuale (con cinque o sei film all'anno negli anni Quaranta, qualcuno in più nei Cinquanta e un buon numero negli anni Sessanta e Ottanta). Basta questo a mettere in dubbio l'idea ricorrente che le persone tendano a ignorare l'esistenza della bomba: anche se la maggior parte di questo "sottogenere" è spazzatura, la fantasia popolare affronta chiaramente le proprie paure più profonde in modo rivelatore.
La nostra sezione, ovviamente troppo esigua per rispecchiare l'autentica portata del "cinema sulla bomba atomica", comprende due titoli americani: una riflessione sull'ingenua e male indirizzata innocenza del periodo immediatamente successivo allo shock causato dalla bomba (*The Beginning or the End* di Norman Taurog, del 1947) e un film di fantascienza che rispecchia l'atteggiamento mentale della Guerra Fredda, *Them!* di Gordon Douglas, del 1954. *Kampen om tungtvannet* (1948), straordinario film norvegese codiretto da Titus Vibe-Müller e Jean Dréville, propone invece una visione antieroica e polifonica della situazione storica. Ma i film realmente inquietanti – quelli che danno l'impressione di emergere dal vissuto dell'esperienza stessa – sono giapponesi. Kaneto Shindo, regista del potente *Children of Hiroshima*, era cresciuto in quella città. l'ultimo titolo è il meno conosciuto: *Hiroshima-Nagasaki, August 1945*, il celebre cortometraggio documentario di Akira Iwasaki immediatamente proibito a causa della potenza accusatoria dei suoi espliciti orrori e quindi destinato a rimanere nell'ombra. Un altro film che tratta in modo originale dell'argomento è *Good Times, Wonderful Times* di Lionel Rogosin.
Peter von Bagh

Programme by Peter von Bagh

August 1945 marks a permanent rift between "the atomic age" and a time now gone forever. Cinema reacted to it in ways that were spectacular, indirect and evasive at different times and in various Countries. In the United States alone, according to Jerome Shapiro ("Atomic Bomb Cinema"), from 1945-99 the "bomb films" account for 4 percent of the annual output (with about 5 or 6 films annually in the 40s, more in the 50s, and remarkable peaks in the 60s and 80s). This alone questions the often repeated idea that people tended to ignore the existence of the bomb: even if much of the "sub-genre" is trash, popular imagination is clearly coping with its deepest fears in a revealing way.
*Our selection is, of course, all too modest to reflect the true range of "atom bomb cinema". It includes two American entries, a 1947 reflection on the naive and misdirected innocence during the period immediately following the shock of the bomb (*The Beginning or the End*, by Norman Taurog, 1947) and another one from the mental landscape of the Cold War, Gordon Douglas' sci-fi achievement* Them! *(1954).* La bataille de l'eau lourde *(1948), a remarkable Norwegian film co-directed by Titus Vibe-Müller and Jean Dréville, presents an anti-heroic and polyphonic view of a historical situation. But the truly frightening films – that give the impression of emerging from the midst of the experience – are Japanese. Kaneto Shindo, director of powerful* Children of Hiroshima*, was raised in that city. The last entry is the least known:* Hiroshima-Nagasaki, August 1945, *the famous short documentary by Akira Iwasaki was doomed to remain in the dark as it was immediately forbidden because of its direct horror and accusatory power. Another film that deals with this subject in an original way is* Good Times, Wonderful Times *by Lionel Rogosin.*
Peter von Bagh

THE BEGINNING OR THE END

STATI UNITI, 1947 REGIA: NORMAN TAUROG

■ T. IT.: LA MORTE È DISCESA A HIROSHIMA; SOG.: DA UN RACCONTO DI ROBERT CONSIDINE; SCEN.: FRANK WEAD; F.: RAY JUNE; MO.: GEORGE BOEMLER; SCGF.: CEDRIC GIBBONS, HANS PETERS; CO.: IRENE; MU.: DANIELE AMFITHEATROF; INT.: BRIAN DONLEVY (GENERALE MAGGIORE LESLIE R. GROVES), ROBERT WALKER (COLONNELLO JEFF NIXON), TOM DRAKE (MATT COCHRAN), BEVERLY TYLER (ANNE COCHRAN), HUME CRONYN (J. ROBERT OPPENHEIMER), GODFREY TEARLE (PRESIDENTE FRANKLIN D. ROOSEVELT), ART BAKER (PRESIDENTE HARRY S. TRUMAN), LUDWIG STOSSEL (ALBERT EINSTEIN), JOHN GALLAUDET (LEO SZILARD); PROD.: SAMUEL MARX PER MGM; PRI. PRO.: 19 FEBBRAIO 1947 ■ 35MM. D.: 122'. BN. VERSIONE INGLESE / ENGLISH VERSION ■ DA: BFI NATIONAL ARCHIVE PER CONCESSIONE DI HOLLYWOOD CLASSICS

Realizzato nel 1946, prima che la Guerra Fredda divenisse una necessità, questo "primo film apocalittico sulla bomba" è una fiction della versione ufficiale del processo che portò alla creazione della prima bomba atomica e al suo utilizzo a Hiroshima. Il film è presentato come un notiziario di informazioni introdotto da J. Robert Oppenheimer (una sua versione *fiction*, così come incontreremo sosia di Fermi, Einstein, Roosevelt, eccetera): "State per vedere il film sigillato nella capsula del tempo per gli uomini del 25° secolo". La bomba è presentata in definitiva come una cosa positiva, prodotta unicamente per assicurare una pace duratura e "porre fine a tutte le guerre".

The Beginning or the End è certamente un film di serie A, prodotto dalla potente MGM con un cast straordinario di volti familiari, ma somiglia molto agli ordinari prodotti di fantascienza degli anni successivi, con le sue chiacchiere da salotto su questioni di enorme importanza e il suo umorismo involontario ("Hitler, eccoci qua!"), le penose scenografie piene di congegni scientifici e soprattutto la sua aura di banalità quando si tratta di affrontare l'evento più terribile dell'epoca (lo storico volo su Hiroshima), neutralizzando così l'orrore in modo assurdo – e ovviamente con un cast simile a un branco di zombie molto prima di Elvis, che alcuni anni dopo comparirà davanti alla macchina da presa di Norman Taurog.

A parte le celebrità atomiche, ci sono i protagonisti del film e soprattutto un certo Matt (Tom Drake) che, come Zelig, è presente dappertutto ("Ho risolto qualche equazione per Einstein") e che poi diviene un essere sovrannaturale attraversando il confine tra vita e morte. È un martire della scienza, della storia, della bontà americana e della logica impeccabile della nazione, mentre intrallazza con le necessità quotidiane, la Storia e Dio. Il tutto sotto la benevola guida delle grandi società, che qui entrano in scena come elemento base dei successivi film di fantascienza. Jerome F. Shapiro (nel suo testo *Atomic Bomb Cinema*) descrive l'essenza della "visione di Matt" scrivendo che "le conquiste tecnologiche sono segni certi della benevolenza di Dio" e che "la bomba è un passo naturale nell'evoluzione della scienza e della tecnologia. E noi americani, essendo i primi a evolverci, siamo destinati a sopravvivere come la specie più adatta". In questo modo lo

Made in 1946, and before the Cold War became a necessity, this "first apocalyptic bomb film" is a fictionalization of the official version about the process leading to the first atomic bomb and its use in Hiroshima. The film is presented as a newsletter, introduced by Robert Oppenheimer (a fictional version, just as the look-alikes of Fermi, Einstein, Roosevelt, etc.): "You are about to see the motion picture sealed in the time capsule for the people of the 25th Century". The bomb is presented as an ultimately good thing, done purely for lasting peace and "to end all wars".

The Beginning or the End *is by all means an 'A' film, produced by the mighty MGM and with a remarkable cast of known faces, but it resembles a lot the sci-fi routines of the years that followed, with its small talk of enormous issues and its unintentional humor ("Hitler, here we come!"), miserable sets of scientific gadgets, and above all its aura of triviality when facing even the most tremendous events of an age (the historical flight over Hiroshima), and the horror thus absurdly neutralized – and of course a cast made to look like a bunch of zombies well before Elvis who some years later appeared in front of Norman Taurog's cameras.*

Apart from the atomic celebrities, there are the protagonists, most of all a young man called Matt (Tom Drake) present, like Zelig, everywhere ("I've worked a few equations for Einstein"), who later becomes a supernatural being, crossing the borderline of life and death. He is thus a martyr of science, history and American goodness and the nation's impeccable logic while wheeling and dealing between the necessities of everyday, History and God. And all this guided by the benevolence of big corporations, here making their entry as a staple of forthcoming sci-fi films. Jerome F. Shapiro (in his Atomic Bomb Cinema*) describes the essence of "Matt's vision" in writing that "... technological developments are sure signs of God's blessings", and that "... the bomb is a 'natural' evolutionary step forward in science and technology, and we Americans, being the first to evolve, are destined to survive as the fittest of the species."*

The spectator is thus led to share "the best kept secret of all history" and become a part of a new American utopia. The consequences

spettatore è portato a condividere "il segreto meglio custodito della storia" e a divenire parte della nuova utopia americana. Le conseguenze della bomba atomica sono minime (sul "nostro" ambiente – e chi se ne importa degli altri?): i produttori del film sono ansiosi di assicurare al pubblico che gli americani, nel 1946, sono alle porte del paradiso.
Peter von Bagh

of the atomic bomb are minimal (in "our" environment, and who'd care about the others): the producers of the film are to anxious that the American people of 1946 are at the doors of paradise.
Peter von Bagh

KAMPEN OM TUNGTVANNET

NORVEGIA-FRANCIA, 1948 REGIA: TITUS VIBE-MÜLLER, JEAN DRÉVILLE

■ T. ING.: OPERATION SWALLOW: THE BATTLE FOR HEAVY WATER; T. FR.: LA BATAILLE DE L'EAU LOURDE; SCEN.: JEAN MARTIN; F.: HILDING BLADH, MARCEL WEISS; MO.: JEAN FEYTE; MU.: GUNNAR SONSTEVOLD; INT.: JENS A. POULSSON, JOHANNES ECKHOFF, ARNE KJELSTRUP, CLAUS HELBERG, HENKI KOLSTAD, CLAUS WIESE, KNUT HAUKELID, ANDREAS AABEL, FREDRIK KAYSER, HANS STORHAUG, ODD ROHDE; PROD.: HERO FILM, TRIDENT; PRI. PRO.: 13 FEBBRAIO 1948 (FRANCIA) ■ 35MM. D.: 93'. BN. VERSIONE FRANCESE / FRENCH VERSION ■ DA: CNC ARCHIVES FRANÇAISES DU FILM

Questo film, codiretto dal norvegese Titus Vibe-Müller e dal francese Jean Dréville (in veste di supervisore), andrebbe ricordato alla luce di altri grandi film sulla Resistenza, una Resistenza ancora tangibile e viva – film realizzati immediatamente dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale. Come i contemporanei capolavori *Paisà* e *La bataille du rail* (*Operazione Apfelkern*), *Kampen* è un film antieroico nella propria concezione e vi partecipano molti attori non professionisti. La distanza dai suoi equivalenti, soprattutto americani, è evidente: *The Heroes of Telemark* (Anthony Mann, 1964) descrive gli stessi eventi, ma in modo molto più generico. *Kampen* è anche un film su un gruppo di persone, su una rete di complessi rapporti umani colti nelle circostanze violente della guerra e in cui la Resistenza e le conquiste individuali sono sempre presenti, anche se prive di espedienti emotivi o di primi piani eroici. Le azioni sono sempre descritte nell'anonimato di un duro compito da portare a termine insieme, con un approccio corale. Alcune di queste scelte sono le stesse del più celebre *The Longest Day* (1962), ma il film di Zanuck, pieno di star, risulta impersonale e sciatto al confronto. In *Kampen* l'approccio corale funziona e crea un'affascinante intreccio tra le parti in azione e il dramma delle diverse nazionalità in guerra. C'è la scrupolosa ricerca di una ricostruzione storica basata sui fatti – "una pagina di storia", come si dice alla fine del film. Nell'insieme emerge una durezza quasi alla Hawks, che possiede una propria speciale poesia nelle immagini dei gelidi paesaggi, nelle bufere di neve, nelle nubi che passano accanto ai ghiacciai e ai pendii rocciosi, nei riflessi degli oggetti necessari alla dura sfida. C'è un equilibrio tra uomo e natura che di solito soltanto i documentari riescono a cogliere con altrettanta forza.
Peter von Bagh

This film, co-directed by the Norwegian Titus Vibe-Müller and the Frenchman Jean Dréville (as a supervisor), should be remembered in the light of other great resistance films, tangible and still in flames – films made immediately after the Second World War. Like the contemporary masterpieces Paisà *and* La bataille du rail, Kampen *is anti-heroic in conception, and with many real-life participants in front of camera. The distance of similar work especially American, is obvious:* The Heroes of Telemark *(Anthony Mann, 1964) depicts the same events, but on a more general level.* Kampen *is also about a group, about a network of complicated human relationships caught in the circumstances of war and violence, with resistance and individual achievement always present, but it is devoid of emotional tricks or heroic close-ups, depicted always from the midst of the anonymity of a hard task done together – a polyphonic approach. Some of its method is shared by the more famous* The Longest Day *(1962), but Zanuck's star-studded film is impersonal and pedestrian in comparison.*
With Kampen*, the polyphonic approach works. It creates a fascinating parties in action and the drama of many different nationalities at war. It is a painstaking achievement of factual historical reconstruction – "cette page de l'histoire", as stated at the film's end. It also has an almost Hawksian harshness, and its own special poetry: in the images of icy landscapes, snowstorms, clouds passing the glacier and rocky drops, and in the reflection of objects needed for the hard challenge. There is a balance of nature and man usually captured only in documentaries with this degree of force.*
Peter von Bagh

GEMBAKU NO KO

Giappone, 1952 Regia: Kaneto Shindo

■ T. ing.: Children of Hiroshima; Sog., Scen.: Kaneto Shindo; F.: Takeo Itchi (Ito); Mo.: Zenju Imaizumi; Scgf.: Takashi Marumo; Mu.: Akira Ifukube; Su.: Kenji Nagaoka; Int.: Nobuko Otowa (Takako Ishikawa), Osamu Takizawa (Iwakichi), Niwa Saito (Natsue Morikawa), Chikako Hosokawa (Setsu, madre di Takako), Masao Shimizu (Toshiaki, padre di Takako), Tsuneko Yamanaka, Shinya Ofuji, Takashi Ito; Prod.: Kindai Eiga Kyokai, Mingei; Pri. pro 6 agosto 1952 ■ 35mm. D.: 97'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / Japanese version with English subtitles ■ Da: Kawakita Memorial Film Institute per concessione di Kindai Eiga Kyokai

Children of Hiroshima (*Gembaku no ko*, 1952), dell'eclettico Shindo Kaneto è stilisticamente ben più ambizioso [rispetto ai film di Imai Tadashi]. Si trattava del primo film di finzione che rivelasse gli avvenimenti di Hiroshima e Nagasaki in tutto il loro orrore, e non poté essere girato se non una volta terminata l'occupazione americana, e fu levata l'interdizione di affrontare questo soggetto. In generale, non è un caso che il cinema militante si sia sviluppato soprattutto dopo il 1952. Il film di Shindo avrebbe giocato un ruolo considerevole nella campagna che condusse alla solenne rinuncia del Giappone alle armi nucleari. Il suo lirismo magniloquente, che ricorda talvolta l'iconografia del primo cinema sovietico (*Arsenal*), come anche la sua natura semi-documentaria e la struttura frammentaria, ne fanno una delle opere più efficaci del periodo (a pari merito con *La tragedia giapponese* di Kinoshita). Per certi aspetti, il film anticipa anche quelli di Oshima e dei suoi contemporanei.
Noël Burch, *To the Distant Observer*, Scolar Press, Londra, 1979

Far more ambitious, stylistically, than any of these films [by Imai Tadashi] was the eclectic Shindo Kaneto's Children of Hiroshima *(*Gembaku no ko*, 1952). This was the first fictional feature film to reveal the true horrors of Hiroshima and Nagasaki after the American ban on the subject had been lifted with the end of the Occupation. Generally speaking, of course, it is no accident that this militant cinema developed chiefly after 1952. Shindo's film played a considerable role in the campaign which resulted in Japan's solemn renunciation of nuclear weapons. Its grandiloquent lyricism, also reminiscent at times of early Soviet imagery (*Arsenal*), as well as its semi-documentary nature and fragmentary construction, make it one of the most effective films of the period (on a par with Kinoshita's* Japanese Tragedy*). In some ways it even anticipates the films of Oshima and his contemporaries.*
Noël Burch, To the Distant Observer*, Scolar Press, London, 1979*

THEM!

Stati Uniti, 1954 Regia: Gordon Douglas

■ T. it.: Assalto alla terra; Sog.: da un racconto di Georges Worthing Yates; Scen.: Ted Sherdeman, Russell Hughes; F.: Sidney Hickox; Mo.: Thomas Reilly; Scgf.: Stanley Fleischer; Su.: Francis J. Scheid; Mu.: Bronislaw Kaper; Int.: James Whitmore (Sergente di Polizia Ben Peterson), Edmund Gwenn (Dott. Harold Medford), Joan Weldon (Dott. Patricia Medford), James Arness (Robert Graham), Onslow Stevens (Brig. Gen. Robert O'Brian), Sean McClory (Mag. Kibbee), Chris Drake (Soldato Ed Blackburn), Sandy Descher, Mary Ann Hokanson (Sig.ra Lodge), Don Shelton (Capitano Fred Edwards), Fess Parker (Alan Crotty), Olin Howland (Jensen); Prod.: David Weisbart per Warner Bros.; Pri. pro.: 5 aprile 1954 ■ 35mm. D.: 94'. Versione inglese / English version ■ Da: Cooper Films per concessione di Hollywood Classics

Deserto. Una ragazzina è sotto shock e non senza motivo. Suo padre, un agente dell'FBI venuto in vacanza, giace morto in cantina. Il camper è stato schiacciato come una lattina di birra. Nel deserto ci sono dei segni strani, zollette di zucchero circondate da formiche – i

Desert. A young girl is in shock and not without reason. Her father, a vacationing FBI agent, lies dead in the cellar. Their camper has been crushed like an empty beer can. In the desert are strange signs, cubes of sugar surrounded by ants – the "monsters" this time

"mostri" questa volta sono delle formiche giganti. Se ci spostiamo nel contesto del 1954, nei panni di uno spettatore americano, il comportamento di massa delle formiche e il loro bellicismo sono l'incarnazione dei comunisti, sia gialli che rossi. Nella posizione chiave c'è l'esercito. Il Capitolium è come un albero di Natale nella notte di Washington. Da lì è dichiarata la legge marziale, ma contemporaneamente regna una grande perplessità. l'apocalisse è cominciata. Le formiche giganti si spostano spesso così velocemente che la loro minaccia primitiva persiste – come se provenissero direttamente dal subconscio. Il terrore nasce dal carattere infinito della missione: si riuscirà a trovare "la regina", e ad estirpare quindi la minaccia? La minaccia è impersonale, ma è evidente come queste formiche siano un risultato della prima bomba atomica – e d'altro canto sono completamente incerte le conseguenze prodotte dalle bombe successive. Una nuova epoca, l'era della disperazione, ci circonda in modo permanente. l'aggressività arde ad ogni livello, nelle autorità e nelle persone comuni. Il terrore è amplificato dall'imprevedibilità degli attacchi e da quella crudele, sferzante velocità con cui gli eventi, in un certo senso sorprendenti, scaturiscono da sottoterra ed erodono la sicurezza in modo irreversibile. Questo capolavoro della Guerra Fredda dipinge l'essenza dell'epoca in molti modi contemporaneamente. La rapidità delle inquadrature, lo stile ascetico e la potenza arida e sferzante della ripresa e del montaggio sono come una sorta di stenografia dell'isteria collettiva. Alla poetica del terrore appartengono in modo organico le immagini che potrebbero essere definite come ufficiali. Il mondo dei funzionari è una cosa tanto terrorizzante quanto la paura della bomba atomica.
Peter von Bagh

are giant ants. If one puts oneself in the context of 1954, and in the place of an American spectator, the behaviour and belligerence of the mass of ants are the incarnation of the communists, whether yellow or red. In the key position are the military. The Capitol is like a Christmas tree in the Washington night. From it, martial law is declared, but at the same time a real perplexity reigns. The apocalypse has begun. The giant ants are often moving so fast that their primitive threat persists – as if it came directly from the subconscious. The terror originates from the never-ending character of the mission: if the mission succeeds in finding "the queen", will it be possible to eradicate the threat? The threat is impersonal, but it is evident that these ants are a result of the first atomic bomb – and beyond this the consequences produced by successive bombs remain quite uncertain. A new era, the epoch of despair, bears down in a permanent fashion. Aggression flares up at every level, in the authorities and in ordinary people. The terror is all the greater for the unpredictability of the attacks and of that cruel, whiplash speed with which the events, surprising in a certain sense, spring from below the earth and undermine security in an irreversible manner. This masterpiece of the Cold War captures the essence of the period in many ways at the same time. The rapidity of the framing, the ascetic style and the arid and whipping power of the shooting and editing become a kind of shorthand of collective hysteria. To the poetics of terror belong, in an organic manner, the images which might be defined as official. The world of functionaries is just as terrorizing as the fear of the atomic bomb.
Peter von Bagh

HIROSHIMA NAGASAKI - AUGUST 1945 Stati Uniti, 1970 Regia: Akira Iwasaki

■ Sog., Scen.: Geof Bartz, Paul Ronder; F.: Akira Iwasaki; Mo.: Goef Bartz, Paul Ronder; Mu.: Lina Johnson, Terril Schukraft; Voci: Kazuko Oshima, Paul Ronder; Prod.: Eric Barnouw ■ 16mm. D.: 17'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Pacific Film Archive

Come il film di Vas [*Summer of Hiroshima*], *Hiroshima-Nagasaki* risale agli eventi che sconvolsero il mondo nel 1945. Si tratta di un cortometraggio in bianco e nero realizzato alla Columbia University sotto la supervisione di Erik Barnouw e basato su materiali d'archivio girati all'epoca da operatori giapponesi. Il film mostra in modo semplice e raccapricciante i devastanti effetti delle due esplosioni atomiche sia sugli esseri umani che sulla struttura delle città. Come *Dark Spring*, è un montaggio di materiali che per anni erano stati tenuti nascosti agli occhi del pubblico dai vari governi americani. Oltre a descrivere la realizzazione di *Hiroshima-Nagasaki*, Erik

Like Vas' film [*Summer of Hiroshima*], *Hiroshima-Nagasaki* goes back to the earth-shattering events of 1945. It is a short black-and-white film made at Columbia University under the supervision of Erik Barnouw, based on archival footage shot originally by Japanese camera-persons. It shows simply and horrifically the devastating effects of the two atomic explosions on both human beings and a city structure. Like *Dark Spring*, it was assembled from footage that had for years been kept from the eyes of the public by successive American governments. Besides describing how *Hiroshima-Nagasaki* came to be made, Barnouw's article raises two important

Barnouw in un suo articolo solleva due importanti questioni relative alla segretezza dei materiali e all'atteggiamento delle reti televisive. Per anni vari decreti amministrativi avevano mantenuto nella massima segretezza queste immagini relative a Hiroshima. Perché? A quale scopo tenere nascosti materiali così importanti, se era sicuramente di pubblico interesse renderli visibili? Barnouw suggerisce esitante che forse il governo temeva che la loro visione avrebbe suscitato l'orrore dell'opinione pubblica al punto da ostacolare la capacità degli Stati Uniti di sviluppare la bomba all'idrogeno.
La seconda osservazione di Barnouw riguarda l'atteggiamento delle reti televisive. Alla presentazione per la stampa di *Hiroshima-Nagasaki*, nemmeno un'emittente televisiva commerciale si prese ufficialmente il disturbo di partecipare. Il film era stato realizzato da persone estranee alle televisioni e quindi non interessava a nessuno. Il fatto che potesse essere di grande interesse per l'opinione pubblica era ovviamente una questione secondaria. Soltanto quando la United Press International acclamò il film definendolo degno di grande interesse, finalmente le televisioni si degnarono di vederlo, pur continuando a considerarlo inutilizzabile.
Alan Rosenthal, *New Challenges for Documentary*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra, 1988

points relating to secrecy and network attitudes. For years, various administrative rulings kept the Hiroshima footage under close wraps. Why? What was the purpose of keeping such dynamic material hidden when it was surely in the public interest for it to be made available? Barnouw tentatively suggests that officials feared that screening the material would lead to a public horror at the events shown so great as to hamper U.S. ability to develop the hydrogen bomb.
Barnouw's second point concerns the attitude of the networks. When *Hiroshima-Nagasaki* was finished and given a press screening, not one commercial network official bothered to attend – the film had been made by a non-network person and therefore could not be used. That the film might have been of major public importance was obviously a secondary consideration. Only when UPI hailed the film as worthy of serious attention did the networks finally deign to view it, but they continued to claim they had no use for it.
Alan Rosenthal, *New Challenges for Documentary*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1988

Ipotesi per un'edizione critica di *Sole* (1929) di Alessandro Blasetti

Towards a Critical Edition of Sole (1929) by Alessandro Blasetti

REALIZZATO DA CINETECA DI BOLOGNA IN COLLABORAZIONE CON CINETECA NAZIONALE / C.S.C. / REALIZED BY CINETECA DI BOLOGNA IN COLLABORATION WITH CINETECA NAZIONALE ■ A CURA DI / CURATED BY ALFREDO BALDI, RICCARDO REDI, MICHELA ZEGNA; CON LA COLLABORAZIONE DI / IN COLLABORATION WITH ANNA FIACCARINI, VITTORIO MARTINELLI, DONATELLA TRONO; SUPERVISIONE / SUPERVISOR: GIUSEPPE BERTOLUCCI; CONSULENZA MONTAGGIO / EDITING CONSULTANT: FABIO BIANCHINI; VOCE / VOICE: NINO CAMPISI; MU: MARCO DALPANE ■ PROD.: CINETECA DI BOLOGNA, D.: 25'

Si ringraziano: Alessandra Bani, Enrico Bollino e Matteo Lollini (Cineteca di Bologna), Laboratorio L'Immagine Ritrovata
Un ringraziamento particolare a Mara Blasetti

We sincerely thank Mara Blasetti for her commitment.
We also thank Alessandra Bani and Enrico Bollino (Archivio fotografico Cineteca di Bologna) as well as Laboratorio L'Immagine Ritrovata.

Nel mezzo di una vasta plaga riscattata dalle opere di bonifica, celato nel fondo di foreste secolari che lo nascondono alla luce del sole, l'ultimo lembo inesplorato della palude ospita ancora una piccola folla di uomini rudi, tagliati fuori dal mondo civile…

Sin dalle prime righe della trama di *Sole*, pubblicata su "cinematografo" pochi giorni prima dell'anteprima del film, avvenuta il 16 giugno del 1929 al cinema Corso di Roma, emerge con forza il nucleo dell'opera prima di Alessandro Blasetti; l'oscurità, l'arretratezza in cui vive la gente della palude si contrappongono nettamente alla luce e al progresso portati dai bonificatori. Si respira l'atmosfera ottimista dell'epoca fascista del primo decennio, tutta proiettata a gran velocità verso il futuro; un fascismo che visto attraverso gli occhi di questo giovane intrepido, sembra mantenere intatto il suo legame con i valori dell'ideologia socialista. La critica, fatte rare eccezioni, accoglie il film in modo entusiastico, additandolo come l'opera della rinascita del cinema italiano. Alberto Cecchi paragona il film ai grandi modelli del cinema espressionista europeo di Carl T. Dreyer e Friedrich W. Murnau; afferma che la scena del coro dei bonificatori supera quello che considera essere il suo modello, il coro dei cercatori d'oro in *The Gold Rush* (1925) di Charles Chaplin. Corrado Pavolini definisce il giovane Blasetti "un direttore artistico di primissimo ordine" e Guglielmo Alberti che pure non gli risparmia alcune critiche, pone l'accento sulle condizioni estreme in cui è stato realizzato il film, sia dal punto di vista dell'ambientazione – "la ingrata bellezza della palude" – che economico, sottolineando la pressoché totale mancanza di "finanziatori d'imprese cinematografiche" in Italia. Il film ha vita breve sul territorio nazionale e nessuna distribuzione estera; muore con la casa di produzione che lo realizza, la Augustus. Della copia integrale dell'opera si perdono definitivamente le tracce nel 1943, quando alcuni dipendenti del Centro Sperimentale la nascondono, per evitare che i tedeschi che hanno occupato Roma la requisiscano.
Alla travagliata e per certi aspetti ancora misteriosa storia del film,

In the midst of a vast expanse of land recently reclaimed, hidden in the depths of ancient forests protecting it from the sun stands the last unexplored patch of marsh where a small group of simple men still lives cut off from civilization.

The opening lines of the plot of Sole*, published by "cinematografo" a few days before the film première on June 16, 1929 at the Corso theater in Rome, clearly show the power of Alessandro Blasetti's first film. The marsh inhabitants' obscurity and backwardness are contrasted with the light and progress brought by land reclamation worker teams. We can feel the optimism of fascism's first decade, marching at full speed towards the future. Fascism seen through the eyes of this intrepid young man seems to preserve its connection with socialist values. For the most part critics were enthusiastic about the film, claiming that it marked the rebirth of Italian cinema. Alberto Cecchi compared it to the work of the great masters of European expressionist cinema, Carl T. Dreyer and Friedrich W. Murnau; he also said that the choral scene of the reclamation workers was better than its predecessor: the gold digger scene in The Gold Rush (1925) by Charles Chaplin. Corrado Pavolini defined young Blasetti as "a director of the highest order", and Guglielmo Alberti, although not without a few words of criticism, focused on the film's difficult working conditions, both in terms of location – "the barren beauty of the marsh" – and budget, stressing the lack of "financial backers from film companies" in Italy. The film was short-lived in Italy, and it was never distributed abroad; it died with its production company, Augustus. The complete print of the film disappeared in 1943, when Centro Sperimentale employees hid it to prevent German troops occupying Rome from seizing the film.*
In 1985, Adriano Aprà and Riccardo Redi wrote a book about the film's troubled and mysterious story. More recently, Alfredo Baldi's in-depth study based on the analysis of unpublished papers in the director's archives has shed light on previously unknown events linked to the film's shooting and the Augustus company.

Adriano Aprà e Riccardo Redi dedicano una pubblicazione monografica nel 1985. Recentemente, un approfondito studio di Alfredo Baldi, fondato sull'analisi delle carte inedite dell'archivio del regista, ha contribuito a chiarire molte delle vicende fino ad ora sconosciute, legate sia alla lavorazione del film che alla storia dell'Augustus.
I risultati raggiunti dalle nuove ricerche promosse dalla Cineteca di Bologna, sono presentati al pubblico in un montaggio che rappresenta una prima ipotesi di ricomposizione dei materiali sopravvissuti, grazie all'impegno e all'abnegazione di Mara Blasetti che per anni ha curato l'intero archivio. Ai frammenti conservati dalla Cineteca Nazionale, tra i quali parte di una scena censurata, si aggiungono gli inediti fotogrammi originali e una selezione di foto di scena che ricostruiscono la trama del film. A Marco Dalpane è stato affidato il lavoro di arrangiamento a partire dalla scaletta originale del programma musicale del Maestro M. De Risi. Il presente lavoro vuole essere un contributo alla conoscenza di uno dei più importanti film perduti della cinematografia italiana.

The results of the new study promoted by Cineteca di Bologna are presented in a montage, a kind of start-off point for reconstructing the surviving materials, something that would have been impossible without the invaluable commitment of Mara Blasetti, who has managed the archive for many years. In addition to the fragments kept at the Cineteca Nazionale, including a censored scene, the film's plot has been pieced together through 89 previously unpublished original frames and a selection of still photos. Marco Dal Pane shall provide the musical arrangement using the original score of the musical program by Maestro M. De Risi. We hope that this work will contribute to spreading knowledge about one of the most important lost films of Italian cinema.

Presentazione del Fondo Alessandro Blasetti
Con la partecipazione di Mara Blasetti
A cura di Anna Fiaccarini e Michela Zegna

Riprese delle interviste realizzate da Marcello Dapporto, Loris Lepri, Andrea Vaccari
Si ringraziano: Luigi di Gianni, Umberto Lenzi, Carlo Lizzani, Mario Verdone e Angelo Guglielmi.

Attraverso le carte dell'archivio Blasetti, recentemente acquisito dalla Cineteca di Bologna, si tenterà di ripercorrere il ruolo di Alessandro Blasetti come protagonista di importanti battaglie culturali e politiche, e degli stessi riti di fondazione del nostro cinema: dalla nascita della critica alla ricostruzione dell'industria nazionale in crisi negli anni Venti, dall'avvento del sonoro alla costituzione del Centro Sperimentale, dalla genesi del Neorealismo all'invenzione del film ad episodi, fino alla scoperta del linguaggio televisivo.
Un filo rosso di coraggio e creatività che attraversa il secolo appena finito e che emerge dalla ricca documentazione, per anni custodita dalla figlia Mara: l'epistolario, le migliaia di fotografie (circa 9000 tra foto di scena e immagini private), le sceneggiature (250, molte delle quali con annotazioni manoscritte) e le importanti riviste storiche ("Lo Schermo", "cinematografo" e "Lo spettacolo d'Italia"). Di grande impatto gli oggetti di scena e i costumi, di straordinario interesse i brevetti alla base delle invenzioni tecnologiche.
Per finire, il fondo di pellicole, gran parte delle quali copie d'epoca, sulle quali è indispensabile intervenire per avviare progetti di recupero o restauro.

Presentation of the Alessandro Blasetti Collection
With the participation of Mara Blasetti
Curated by Anna Fiaccarini and Michela Zegna

Interviews filmed by Marcello Dapporto, Loris Lepri, Andrea Vaccari
Heartfelt thanks to Luigi di Gianni, Umberto Lenzi, Carlo Lizzani, Mario Verdone and Angelo Guglielmi.

The documents and papers from the Blasetti archive, recently acquired by the Cineteca di Bologna, will help us reconstruct Alessandro Blasetti's role as a leading figure in important cultural and political battles as well as in the fundamental phases of Italian cinema: from the birth of criticism to the national industry's reconstruction during the crisis of the Twenties; from the onset of sound cinema to the creation of Centro Sperimentale; from the birth of neorealism to the invention of episodic films and the discovery of television.
A theme of bravery and creativity that runs throughout the 20th century emerges from this rich documentation, carefully preserved by Blasetti's daughter Mara: letters, thousands of photographs (around 9000 still photos and private shots), screenplays (250, many with handwritten notes) and important historical journals ("Lo Schermo", "cinematografo" and "Lo spettacolo d'Italia"). The set items and costumes are impressive, and the patents covering technical inventions are of extraordinary interest.
Last but not least, the films, for the most part original prints, which are in need of restoration or treatment.
The presentation will include the participation of Mara Blasetti, who

Alla presentazione non mancherà Mara Blasetti, che ha lavorato per dieci anni a fianco del padre ed che ha conservato, organizzato e valorizzato le carte d'archivio per oltre vent'anni. Mara ha ereditato dal padre la tenacia, l'autorevolezza e la capacità di trascinare gli altri verso un obiettivo o una passione. Grazie a Mara oggi è possibile mettere a disposizione di studenti e ricercatori un patrimonio inestimabile.
La presentazione sarà arricchita dalle preziose testimonianze video di Luigi Di Gianni, Umberto Lenzi, Carlo Lizzani, Mario Verdone, Angelo Guglielmi realizzate per l'occasione.

worked for ten years with her father and preserved, organized and worked on the archival documents and papers for more than twenty years. Mara inherited her father's tenacity, authority and drive to lead others towards a goal or in pursuing a passion. Due to Mara's efforts, today we can share this invaluable treasure with scholars and researchers.
The presentation will also include rare video testimonies of Luigi Di Gianni, Umberto Lenzi, Carlo Lizzani, Mario Verdone and Angelo Guglielmi taken specifically for the event.

DOSSIER CINEFILIA

OMAGGIO AL CENTENARIO DI GÖSTA WERNER

ATT DÖDA ETT BARN

SVEZIA, 1953 REGIA: GÖSTA WERNER

■ T. ING.: TO KILL A CHILD; SOG.: BASATO SUL RACCONTO "ATT DÖDA ETT BARN" DI STIG DAGERMAN; SCEN.: GÖSTA WERNER; F.: STEN DAHLGREN; INT.: KARL-ERIK FORSGÅRDH, MARIE-ANNE CONDÉ; PROD: MINERVA FILM AB ■ 35MM. L.: 265 M. D.: 10'. BN. VERSIONE INGLESE / ENGLISH VERSION ■ DA: SVENSKA KINEMATHEK ■ COMMISSIONED BY FÖRSÄKRINGSBOLAGENS UPPLYSNINGSTJÄNST (THE INFORMATION SERVICE OF SWEDEN'S ASSOCIATED INSURANCE COMPANIES)

Gösta Werner (nato nel 1908) è uno straordinario personaggio dalle molteplici identità, protagonista della cultura cinematografica svedese: storico del cinema (in particolare principale specialista di Stiller), saggista, regista di una sessantina di film (tra lungometraggi e cortometraggi) e autore della prima tesi di dottorato sulla storia in cinema in Svezia. Vogliamo festeggiare il recente centesimo compleanno di Gösta Werner con il suo *Att döda ett barn* (*Uccidere un bambino*, 1954), eccezionale variazione cinematografica sullo spirito letterario degli anni Quaranta, rappresentato da autori come Lars Ahlin, Sivar Arné e Stig Dagerman (sui testi dei quali si basa questo film di dieci minuti). È molto semplicemente un capolavoro sui temi del tempo e dello spazio, della coincidenza e della necessità: per una volta un film riesce a cogliere le strutture della letteratura moderna in tutte le sue tensioni e dimensioni.
Peter von Bagh

HOMAGE TO GÖSTA WERNER'S CENTENARY

Gösta Werner (b. 1908) is a remarkable person of many identities within the Swedish film culture: a film historian (and especially the leading specialist of Stiller), essayist, filmmaker of both feature and short films (some 60 films), the author of the first doctoral thesis on film history in Sweden. We celebrate the recent hundreth anniversary of Gösta Werner with his Att döda ett barn *(*To Kill a Child*, 1954), a uniquely cinematographic variation of the feel of the literary "40-talismen" (the spirit of the Forties) represented by authors like Lars Ahlin, Sivar Arné and Stig Dagerman (on whose text this 10-minute film is based). It's simply a masterpiece on the themes of time and space, co-incidence and necessity: for once a film catches the structures of modern literature with all its tensions and dimensions.*
Peter von Bagh

MAN OF CINEMA: PIERRE RISSIENT Stati Uniti, 2007 Regia: Todd McCarthy

■ F.: Gary Graver, Todd McCarthy, Abbas Kiarostami; Mo.: James Taylor; Su.: Bob Bronow; Int.: Pierre Rissient, John Boorman, Olivier Assayas, Norma Barzman, Charles Burnett, Jane Campion, Michel Ciment, Al Clark, Pierre Edelmen, Clint Eastwood, Derek Elley, Thierry Fremaux, Christine Hakim, Rolf De Heer, Buck Henry, Werner Herzog, Gilles Jacob, Abbas Kiarostami, Serge Losique, Dusan Makavejev, Nicholas Pariser, Sydney Pollack, Jerry Schatzberg, Oliver Stone, David Stratton, Bertrand Tavernier, James Toback, Quentin Tarantino, Edward Yang; Prod.: Deep Focus Productions Inc ■ Digibeta. D.: 110'. Col. / Bn. Versione inglese-francese-mandarino / English-French-Mandarin version ■ Dall'autore

Mentre l'industria del cinema concentra di fatto tutta la propria attenzione su chi realizza i film – registi, attori, produttori –, l'infrastruttura che sta dietro al processo di produzione è decisiva per la riuscita di un film. Conosciutissimo tra gli addetti ai lavori, ma in pratica sconosciuto al grande pubblico, Pierre Rissient è una delle figure più interessanti che lavorano dietro le quinte del cinema. Il suo caro amico Todd McCarthy, responsabile della rubrica di critica della rivista "Variety", ha mobilitato le sue innumerevoli conoscenze nell'ambiente per realizzare un affettuoso ritratto di Rissient, ostinato cinefilo che ha esercitato una notevole influenza sulla vita di molti giovani cineasti.
Rissient ha iniziato la propria carriera di critico e programmatore cinematografico all'inizio degli anni Cinquanta ed è stato assistente alla regia di Godard nel rivoluzionario *À bout de souffle*, per poi diventare uno dei più celebri pubblicitari di cinema in Francia. Insieme a Bertrand Tavernier ha fondato una società che si è battuta ferocemente per creare uno spazio per i film nei quali credevano appassionatamente. Secondo Rissient e Tavernier, non basta amare un film; bisogna amarlo per un buon motivo. Ben presto Tavernier è passato naturalmente alla regia, mentre Rissient ha diretto due film non commerciali (uno dei quali selezionato nel 1982 dal Festival di Toronto; quando il comitato di censura dell'Ontario richiese alcuni tagli, il film non venne proiettato), prima di spostare il proprio interesse sulla scoperta di nuovi talenti. Lavorando per il Festival di Cannes, è entrato in contatto con registi quali Eastwood, Pollack, Kiarostami, Campion, Tarantino e in particolare con i maestri del cinema asiatico Hou Hsiao-hsien, Chen Kaige e Zhang Yimou. Il film è ricco di meravigliosi aneddoti di molti di questi personaggi, così come dei racconti sull'amicizia e i litigi di Rissient con Fritz Lang, Joseph Losey e Mike Leigh, mentre materiali d'archivio accuratamente selezionati rievocano lo spirito di questo periodo così ricco della storia del cinema. Rissient rimane un enigma per tutti noi che l'abbiamo conosciuto, ma il cinema non ha un difensore più appassionato di quest'uomo per tutte le stagioni. Con *Man of Cinema: Pierre Rissient*, McCarthy è riuscito a intrecciare magnificamente gli elementi che compongono la vita complessa di quest'uomo, mettendo in luce una delle figure più importanti dietro le quinte del cinema.
Piers Handling

While the film industry concentrates virtually all of its attention on those who make the films – directors, actors, producers – the infrastructure behind the production process is crucial to the success of a movie. Well-known to insiders but virtually unknown to the public at large, Pierre Rissient is one of the most intriguing of the figures who work behind the scenes. His close friend Todd McCarthy, chief film critic of Variety*, has mobilized his innumerable industry contacts to make an affectionate portrait of Rissient, a cinephile of obsessive dimensions who has had a considerable impact on the lives of many a young filmmaker. Rissient started his career as a critic and cinema programmer in the early Fifties, served as assistant director on Godard's revolutionary* À bout de souffle*, then became one of the most famous film publicists in France. With Bertrand Tavernier, he formed a company that ferociously fought to create space for films in which the two passionately believed. In the eyes of Rissient and Tavernier, it was not enough to love a film; you had to love it for the right reasons. Soon, Tavernier moved effortlessly into the role of filmmaker, while Rissient directed two non-commercial films (one of which the Festival of Festivals selected in 1982; when the Ontario Censor Board demanded cuts, the film was not screened) before shifting his focus to uncovering new talent. Scouting for the Cannes Film Festival, he became linked to directors such as Eastwood, Pollack, Kiarostami, Campion, Tarantino and, in particular, the Asian masters Hou Hsiao-hsien, Chen Kaige and Zhang Yimou. Wonderful anecdotes from many of these luminaries abound in the film, as well as tales of Rissient's friendships and fights with Fritz Lang, Joseph Losey and Mike Leigh, while carefully selected archival footage evokes the spirit of this rich period in the history of cinema. Rissient remains an enigma to all of us who know him, but there is no more passionate defender of the cinema than this roguish jack-of-many-trades. With* Man of Cinema: Pierre Rissient*, McCarthy has done a magnificent job of interweaving the strands of this man's complex life to shine a spotlight on one of the cinema's most important behind-the-scenes figures.*
Piers Handling

Jean-Luc Godard ha detto di lui: "Labarthe è una delle rare persone che non siano mai state gelose degli altri, che sia rimasto pienamente se stesso". Secondo Antoine de Baecque "è uno spirito curioso, sicuramente uno dei cinefili più originali della sua generazione".
Nato nel 1931, laureato in filosofia, intraprende un'intensa attività di critico cinematografico fin dalla fine degli anni Cinquanta, in particolare per i "Cahiers du cinéma", di cui è redattore fino al 1969. Scrive per i periodici "Arts", "Télérama", "Le Nouveau Cinémonde", "France Observateur", "Le Matin de Paris", "L'Humanité", "Les Lettres Françaises", "Limelight", e altri. Grazie a lui, i "Cahiers" dedicano ampio spazio ad autori quali Michelangelo Antonioni, Charles Laughton e John Cassavetes.
Ideatore con Janine Bazin della prestigiosa serie "Cinéastes de notre temps" (1964-1970), divenuta in seguito "Cinéma de notre temps", ha anche diretto numerosi documentari, quali *Rauschenberg, fragment d'un portrait* (1968-1970), *Tapies* (1982), *Tout ça pour Mandela* (1986), *Les maîtres français de la métamorphose* (1987), *Van Gogh à Paris, repérages* (1988), *Lichtenstein* (1994), *Georges Bataille: à perte de vue* (1996), *Philippe Sollers* (1998), *The Big O'* (su Orson Welles) e altri. Godard lo ha chiamato ad impersonare qualche ruolo in film quali *À bout de souffle* (*Fino all'ultimo respiro*, 1960), *Vivre sa vie* (*Questa è la mia vita*, 1962) e *Allemagne 90 Neuf zéro* (id., 1991).

Jean-Luc Godard said about him: "Labarthe is one of those rare people who is never jealous of anyone, who kept true to himself." In Antoine de Baecque's opinion he "has an inquisitive mind, and certainly is one of the most original filmmakers of his generation".
Born in 1931, he received a degree in philosophy and began working seriously as a film critic by the end of the 1950s, especially for "Cahiers du cinéma", which he was the editor of until 1969. He wrote for magazines such as "Arts", "Télérama", "Le Nouveau Cinémonde", "France Observateur", "Le Matin de Paris", "L'Humanité", "Les Lettres Françaises", "Limelight", and many others. Due to his efforts, "Cahiers" gave a lot of space to filmmakers such as Michelangelo Antonioni, Charles Laughton and John Cassavetes.
Labarthe and Janine Bazin were the creators of the acclaimed series "Cinéastes de notre temps" (1964-1970), which later became "Cinéma de notre temps". He also directed a number of documentaries, including Rauschenberg, fragment d'un portrait *(1968-1970),* Tapies *(1982),* Tout ça pour Mandela *(1986),* Les maîtres français de la métamorphose *(1987),* Van Gogh à Paris, repérages *(1988),* Lichtenstein *(1994),* Georges Bataille: à perte de vue *(1996),* Philippe Sollers *(1998), and* The Big O' *(about Orson Welles). Godard asked him to act in a few films, such as* À bout de souffle *(*Breathless*, 1960),* Vivre sa vie *(*My Life to Live*, 1962) and* Allemagne 90 Neuf zéro *(*Germany Year 90 Nine Zero*, 1991).*

CLAUDE CHABROL, L'ENTOMOLOGISTE

FRANCIA, 1991 REGIA: ANDRÉ S. LABARTHE, CON LA COLLABORAZIONE DI JEAN DOUCHET

■ PROD.: AMIP / LA SEPT ARTE / INA ■ BETA SP. D.: 51'. VERSIONE FRANCESE / FRENCH VERSION ■ DA: AMIP

Un travelling che va a scoprire una casa sui bordi della Loira seguito da un'inquadratura in dettaglio su un mazzo di fiori e alcuni romanzi polizieschi in edizione tascabile, una musica cupa firmata da Pierre Jansen: l'inizio di *Claude Chabrol, l'entomologiste* ci introduce in un universo caratterizzato da un'inquietante familiarità. Due vecchi critici dei "Cahiers du cinéma", periodo giallo, si ritrovano. Il cineasta spiega con una precisione confinante con la maniacalità le sue condizioni di lavoro, il critico (Jean Douchet) evoca realismo e messa in scena. Di fronte all'immagine dei personaggi dei film dell'autore di *La femme infidèle* (*Stéphane, una moglie infedele*), i due eroi di *Claude Chabrol, l'entomologiste* sembrano restare al di qua di un mistero che nessuno si risolverà a penetrare veramente.
Jean François Rauger, in *Cinema, del nostro tempo*, a cura di Flavio Vergerio, CSC-Editrice Il Castoro, Milano, 1998

A traveling shot that reveals a house on the banks of the Loire followed by an extreme close up shot of a bouquet of flowers and some detective paperbacks, somber music arranged by Pierre Jansen: the opening of Claude Chabrol, l'entomologiste *invites us into a world of unsettling familiarity. Two old "Cahiers du cinéma" critics from the detective period meet again. The filmmaker (Chabrol) explains his work conditions with a precision that borders obsession, and the critic (Jean Douchet) talks about realism and setting. In front of the image of characters from the film d'auteur* La femme infidèle *(*The Unfaithful Wife*), the two protagonists of* Claude Chabrol, l'entomologiste *seem to be part of a mystery that no one will ever truly resolve. Jean François Rauger, in* Cinema, del nostro tempo*, Flavio Vergerio (ed.), CSC-Editrice Il Castoro, Milan, 1998*

ERIC ROHMER, PREUVES À L'APPUI Francia, 1994 Regia: André S. Labarthe, con la collaborazione di Jean Douchet

■ Prod.: AMIP / La Sept Arte / INA ■ Beta SP. D.: 116' (in due parti). Versione francese / French version ■ Da: AMIP

Aprendo i suoi dossier, andando a cercare nei piccoli quaderni a quadretti la scintilla che ha dato origine a questo o a quell'altro film, comparando le fasi successive di una stessa sceneggiatura, proiettando sul muro del suo ufficio sequenze di prova girate in Super8, insomma fornendo a ogni passo le *prove* di quello che sostiene, Rohmer si svela, senza dubbio, come mai ha fatto in precedenza. Amori, rifiuti, partiti presi, ossessioni, dubbi...
André S. Labarthe

Opening his dossiers, scrutinizing his small notebooks with squared paper in search of the spark of inspiration for this film or that one, comparing the different phases of the same screenplay, projecting on his office wall test shots in Super8, in other words, offering at each step evidence *of what he believes in, Rohmer reveals himself, undoubtedly, as he never has in the past. Love, rejection, decisions made, obsessions, doubts...*
André S. Labarthe

JEAN RENOIR LE PATRON
I parte La recherche du relatif, II parte La direction d'acteur, III parte La règle et l'ecception Francia, 1967-1994 Regia: Jacques Rivette

■ Prod.: AMIP / La Sept Arte / INA ■ Beta SP. D.: 97'. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: AMIP

Rivette gira il film in lunghi piani sequenza che ben interpretano lo spirito di modernità di Renoir, in un equilibrio magico tra finzione e realtà. Si limita poi a stimolare con domande "leggere" la riflessione di Renoir sul suo cinema, che si esprime in modo molto "corporeo" e apparentemente disincantato e ironico. Eccone un esempio: "Credo che in un film tutti i personaggi debbano essere attivi, salvo uno, che deve restare passivo e subire tutto, ed essere unicamente una bocca che inghiotte tutto, uno stomaco che digerisce qualunque cosa: l'autore. Ma tutti gli elementi che assorbe devono essere attivi: le scene, i personaggi, e tutto il resto, bisogna che siano vivi. L'autore, invece, deve fare il morto, o meglio l'addormentato: si apre leggermente la bocca, e si ingoia tutto, poi lo digerisce, e lo restituisce in altro modo".
Flavio Vergerio, in *Cinema, del nostro tempo*, a cura di Flavio Vergerio, CSC-Editrice Il Castoro, Milano, 1998

Rivette shot the film in long sequence shots that capture well Renoir's modern spirit, in a magical balance of fantasy and reality. He limits himself to a few "light" questions to get Renoir talking about his films, expressing himself in a very "physical" and seemingly detached and ironic way, for example: "I think that all the characters of a film need to be active, except for one who remains passive and endures everything, and just be a mouth that swallows everything, a stomach that digests anything: the filmmaker. All the elements that he absorbs must be active: the scenes, the characters, and everything else, have to be alive. The filmmaker, on the contrary, has to pretend to be dead, or, better still, asleep: he opens his mouth slightly and swallows everything, he digests it all and gives it back transformed."
Flavio Vergerio, in Cinema, del nostro tempo, *Flavio Vergerio (ed.), CSC-Editrice Il Castoro, Milan, 1998*

JEAN-PIERRE MELVILLE, PORTRAIT EN NEUF POSES

Francia, 1970-1996 Regia: André S. Labarthe

■ Prod.: AMIP / La Sept Arte / INA ■ Beta SP. D.: 52'. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: AMIP

Non pensate neppure per un istante che io cerchi di fare del cinema americano in Francia. Ne avrete forse la prova un giorno se, come tuttavia spero, tenterò – non sarà se non per vedere – un'esperienza americana. In quel caso mi travestirò da cineasta americano.
Jean-Pierre Melville

Don't even think for a second that I'm trying to do American style films in France. Perhaps one day you will have proof of this when, as I hope in any case, I have a go – and it will be done in order to be seen – at an American experience. In that case I will dress up like an American filmmaker.
Jean-Pierre Melville

È all'apice della sua gloria, nel 1970, che è stato realizzato questo ritratto di Jean-Pierre Melville rimasto inedito fino al 1996. Un ritratto in nove pose. Qui si tratta di scoprire passo dopo passo l'itinerario che lo ha condotto da *Le silence de le mer* (1947) e da *Les enfants terribles* (1950) a *Le cercle rouge* (*I senza nome*), di cui mostrava in quell'occasione le prime immagini.

Unknown until 1996, this portrait of Jean-Pierre Melville was made at the height of his glory in 1970. A portrait in nine shots. We discover step by step the journey that led him from Le silence de le mer *(1947) and* Les enfants terribles *(1950) to* Le cercle rouge *(*The Red Circle*), which he shows the first images of for that particular occasion.*

JOHN CASSAVETES Francia, 1969-1998 Regia: André S. Labarthe, Hubert Knapp

■ Prod.: AMIP / La Sept Arte / INA ■ Beta SP. D.: 50'. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with French subtitles ■ Da: AMIP

Per lungo tempo, John Cassavetes sarà celebre come attore ma è ovviamente come autore di film che appare in questo ritratto. Quando lo incontriamo, è già l'autore di tre film: *Shadows*, film indipendente realizzato a New York, poi *Too Late Blues* e *A Child is Waiting* (*Gli esclusi*), due esperienze hollywoodiane che giudica disastrose. Sta terminando le riprese di *Faces*, il cui montaggio durerà tre anni. È il film della nascita di un cineasta che proponiamo. Tre anni più tardi, *Faces* è terminato e John Cassavetes fa una sosta a Parigi mentre sta andando alla Mostra di Venezia. Non è più lo stesso uomo che si esprime, ma un uomo maturo, che si sofferma su se stesso e trae le lezioni dalla sua esperienza. Un uomo che racconta l'America, l'impresa di *Shadows* – film dell'adolescenza e della speranza – e quella di *Faces*, film della maturità e del disincanto.
André S. Labarthe

For a long time John Cassavetes will be known as an actor, but it is obviously the filmmaker that comes across in this portrait. We meet him when he had already made three films: Shadows*, an independent film made in New York,* Too Late Blues *and* A Child Is Waiting*, two Hollywood experiences that he judged disastrous. He was finishing shooting* Faces*, which took three years to edit. This film was the real start of the filmmaker we are presenting. Three years later* Faces *was finished, and John Cassavetes stayed in Paris on his way to the Venice Film Festival. He is no longer the same man, but a mature man who stops to reflect and glean the lessons from his experience. A man who talks about America, the making of* Shadows *– an adolescent film of hope – and* Faces*, a mature film of disenchantment.
André S. Labarthe*

"D'UN SILENCE L'AUTRE" - JOSEF VON STERNBERG

Francia, 1966 Regia: André S. Labarthe (vedi pag. 69)

PIER PAOLO PASOLINI Francia, 1991 Regia: Jean-André Fieschi

■ Prod.: AMIP / La Sept Arte / INA ■ Beta SP. D.: 65'. Versione italiana-francese / Italian-French version ■ Da: AMIP

"Ogni volta che volevo dire qualcosa di nuovo, mi sono servito di una nuova tecnica; per questo ho utilizzato il cinema... I cambiamenti di tecnica sono una caratteristica dell'ossessione". Con Jean-André Fieschi, critico dei "Cahiers du cinéma", Pier Paolo Pasolini ripercorre i luoghi della sua vita e del suo cinema: dal suo appartamento romano di via Eufrate, alle periferie di Roma, alla spiaggia di Ostia. (...) Pasolini parla a lungo di *Uccellacci e uccellini* [appena concluso ndc], e porta Fieschi al quartiere Prenestino, per fargli conoscere Ninetto Davoli. Pasolini spiega la sua concezione del cinema come "riproduzione del linguaggio naturale della realtà", parla dei suoi rapporti con il neorealismo e della Nouvelle Vague come continua-

"Each time I wanted to say something new, I used a new means; this is why I turned to film... Changing means is a characteristic of obsession." Together with Jean-André Fieschi, a "Cahiers du cinéma" critic, Pier Paolo Pasolini revisits the places of his life and films: from his apartment in Rome in via Eufrate, to the Roman outskirts, to the beaches of Ostia. (...) Pasolini talks at length about Uccellacci e uccellini *[*The Hawks and the Sparrows*, just completed at the time], and takes Fieschi to Prenestino so he could meet Ninetto Davoli. Pasolini explains his concept of cinema as "reproduction of reality's natural language", talks about his relationship with neorealism and about nouvelle vague as the revolutionary continuation of neorea-*

zione rivoluzionaria del neorealismo, esplicita la sua critica radicale alla piccola borghesia italiana.
Flavio Vergerio, in *Cinema, del nostro tempo*, a cura di Flavio Vergerio CSC-Editrice Il Castoro, Milano, 1998.

lism, and he clearly expresses his deep criticism of the Italian lower middle class.
Flavio Vergerio, in Cinema, del nostro tempo*, Flavio Vergerio (ed.), CSC-Editrice Il Castoro, Milan, 1998*

UNE JOURNÉE D'ANDREI ARSENEVITCH

FRANCIA, 1999 REGIA: CHRIS MARKER
■ PROD.: AMIP / LA SEPT ARTE / INA / ARKEION FILMS ■ BETA SP. D.: 55'. VERSIONE FRANCESE / FRENCH VERSION ■ DA: AMIP

Andrej Tarkovskij commenta, nel suo *Diario* del 1986, le immagini riprese a Parigi da suo figlio, Andrioucha, che aveva finalmente avuto il permesso di raggiungerlo in Francia: "Ho un'aria mostruosamente impacciata, poco naturale, reprimo la mia emozione e ripeto delle sciocchezze". È a cominciare da questa *Journée* molto russa che vengono ad aggiungersi le evocazioni, le citazioni, le messe in prospettiva di ciò che costituisce il linguaggio di uno dei più grandi autori di cinema di tutti i tempi. È dal punto di vista dei grandi temi tarkovskiani e della sua scrittura unica che si viaggia attraverso i film, compreso il suo primo saggio scolastico a Mosca e quel *Boris Godunov* pressoché sconosciuto che aveva messo in scena al Covent Garden nel 1983. La struttura si è imposta da sola, articolata intorno a due altre riprese video: quella di una visita sul set in esterni di *Sacrificio* a Gotland qualche mese prima, quando Tarkovskij non sapeva ancora di essere malato, e quella che aveva sollecitato egli stesso, come testimonianza del suo lavoro, quando dal suo letto, poco tempo prima di morire, dirigeva il montaggio.

Andrej Tarkovsky comments in his Diary of 1986 *on the images shot in Paris by his son, Andrioucha, who finally was permitted to join him in France: "I'm incredibly awkward, hardly natural, repress my emotions and repeat the same stupid statements." This very Russian* Journée *is the starting point for a series of memories, quotes and putting into perspective the fundamental elements of one of the greatest filmmakers of all time. It is through the point of view of Tarkovsky's major themes and his unique language that we travel through his films, including his first student film in Moscow and the practically unknown* Boris Godunov *he staged at Covent Garden in 1983. The film's structure came together on its own, shaped around two other video recordings: a visit on the set of* The Sacrifice *in Gotland a few months before, when Tarkovsky still did not know he was ill, and one especially requested by him as testimony of his work, while directing the editing from his bed shortly before his death.*

JOHN FORD ET ALFRED HITCHCOCK, LE LOUP ET L'AGNEAU

FRANCIA, 2001 REGIA: ANDRÉ S. LABARTHE
■ PROD.: AMIP / LA SEPT ARTE / INA ■ BETA SP. D.:52'. VERSIONE INGLESE / ENGLISH VERSION ■ DA: AMIP

Sono le due interviste registrate in tre giorni negli anni Sessanta dai due autori grazie alla cinepresa e al materiale tecnico prestato da John Cassavetes che stava girando *Faces*. È una delle puntate della mitica serie "Cinéastes des notre temps" creata da André S. Labarthe nel 1964 con Janine Bazin. (La serie sospesa nel 1972 è di nuovo in onda dal 1989 con il titolo "Cinéma de notre temps".) Labarthe realizzò l'intervista a Hitchcock, mentre Knapp si occupò di Ford. Il titolo si riferisce ai due modi di essere e di fare cinema dei due grandi registi che, assai distanti tra di loro, rappresentano la diversità e la maturità del cinema americano. All'impulsività di Ford si contrappone la freddezza calcolata di Hitchcock. Ford è divertito e commosso, Hitchcock fa un "discorso sul metodo" che sembrerebbe impensabile per un mago del thriller. Il girato è stato montato con i ciak e gli stop e sono state aggiunte le scene dai film di cui parlano i due registi.

Two interviews recorded in three days by Labarthe and Knapp during the 1960s with the camera and technical equipment lent by John Cassavetes, who was shooting Faces *at the time. It was one of the episodes of the legendary series "Cinéastes des notre temps" created by André S. Labarthe and Janine Bazin in 1964 (the series, suspended in 1972, went back on air in 1989 with the name "Cinéma de notre temps"). Labarthe interviewed Hitchcock while Knapp took care of Ford. The title refers to the two ways of being and filmmaking of these two major directors, who, though very distant from one another, represent the diversity and maturity of American film. Ford's impulsiveness is contrasted by Hitchcock's calculated coolness. Ford is entertained and touched whereas Hitchcock makes a "discourse on method" that seems inconceivable for a master of the thriller. The filming was edited with clapperboards and cut calls, and scenes were added from the films that the two directors discussed.*

DOSSIER PIERO TOSI

Incontro con Piero Tosi, costumista a colori

A cura di Tatti Sanguineti

Costumista e scenografo tra i più grandi e innovativi della storia del cinema.
Nove Nastri d'argento, due David di Donatello, due Bafta Awards, cinque nominations all'Oscar e il President's Award della Costume Designer Guild. Tredici film e otto spettacoli teatrali con Visconti, ma anche Fellini, Bolognini, Cavani, Zeffirelli, Soldati, Monicelli, Pasolini, ...

Grazie alle fotografie di Mario Tursi, grande fotografo di scena e anche lui collaboratore di Luchino Visconti, e a spezzoni di film, Piero Tosi parlerà del suo lavoro e in particolare dell'attenzione verso il colore, oggi spesso tradita dalla scarsa cura con cui vengono fabbricate le immagini in DVD dei film del passato.

Nel XX secolo, tre scenografi sono riusciti, ciascuno a modo suo, a rivestire e a costruire il luogo e a farne scaturire l'entità umana. Piero Tosi e Lila De Nobili, eredi di una lunga tradizione italiana dell'arte scenografica, hanno proseguito il cammino tracciato dagli uomini di teatro del Rinascimento e dell'epoca moderna. Da parte sua, Luciano Damiani, perfettamente padrone di questa tradizione, ha saputo scostarsene per proporre un linguaggio drammatico personale. Le due esperienze poggiano su concezioni del luogo che hanno origine nel pensiero antico, riadattato in modo più o meno esplicito a seconda delle varie epoche.
Piero Tosi delimita l'area di recitazione, gioca sui volumi, riempie il luogo teatrale di elementi decorativi per farne risaltare i limiti fisici. I costumi, allora, avvolgono i personaggi, regalano densità agli esseri fino a farne apparire l'unicità: queste scenografie mutevoli colmano i luoghi della rappresentazione creando una straordinaria identità visiva. La precisione del dettaglio e della scala cromatica dei colori ne *La locandiera* (1952) [regia di Luchino Visconti *ndc*], il senso della materia rivelato nei costumi di *Don Carlo* (1991) [regia di Mauro Bolognini], le strutture a incastro, che, in *Macbeth* (1958) [regia di Luchino Visconti *ndc*], orientano lo spazio verso le esperienze di Piranèse, sono tutti elementi ordinati dallo scenografo-costumista per creare una disposizione visiva unificata.
Marc Bayard, Fiat locus*: le influenze del luogo. Le esperienze scenografiche del XX secolo tra trascendenza e immanenza*, in *Damiani, de Nobili, Tosi. Scene e costumi. Tre grandi artisti del XX secolo*, L'Accademia di Francia a Roma – Villa Medici-Skira, Milano, 2005

Meeting Piero Tosi, Costume Designer in Color

Curated by Tatti Sanguineti

One of the greatest and most innovative costume and set designers in the history of film.
Nine Nastri d'argento, two David di Donatello, two BAFTA Awards, five Oscar nominations and the Costume Designer Guild's President's Award. Thirteen films and eight theater productions with Visconti, as well as with Fellini, Bolognini, Cavani, Zeffirelli, Soldati, Monicelli, Pasolini ...

Through pictures taken by Mario Tursi, the great still photographer who also worked with Luchino Visconti, and film clips, Piero Tosi will talk about his work and his attention to color, often misrepresented today by the lack of care in producing DVDs of old films.

Over the course of the 20th century, there were three set designers who managed, each in their own way, to create a place and make it come to life. Piero Tosi and Lila De Nobili, heirs of the great Italian set design tradition, continued along the path of Renaissance and modern theater. Luciano Damiani was also completely at home with this tradition and was able to create of it his own dramatic language. These two experiences are grounded in conceptions of space dating back to ancient philosophy, which were more or less expressly reinterpreted through the ages.
Piero Tosi defines the performing area, plays with volume and fills the theater space with decorative elements to highlight its physical limits. His costumes wrap around the characters, providing each being with a density that makes their unique qualities emerge: these fluctuating sets fill the place represented, giving it an extraordinary visual identity. The attention to detail and the carefully chosen chromatic range of colors in La locandiera *(1952) [directed by Luchino Visconti], the sensibility to fabric in the costumes of* Don Carlo *(1991) [directed by Mauro Bolognini], the jointed structures that in* Macbeth *(1958) [directed by Luchino Visconti] creating spaces reminiscent of Piranèse, these are all elements ordered by the set and costume designer to create a unified visual layout.*
Marc Bayard, Fiat locus: le influenze del luogo. Le esperienze scenografiche del XX secolo tra trascendenza e immanenza*, in* Damiani, de Nobili, Tosi. Scene e costumi. Tre grandi artisti del XX secolo*, L'Accademia di Francia a Roma - Villa Medici- Skira, Milan, 2005*

Piero Tosi

Nato a Firenze nel 1927, frequenta l'Istituto d'Arte di Firenze nell'immediato dopoguerra e segue i corsi di scenografia dell'Accademia di Belle Arti. In quel periodo, incontra Danilo Donati, Mauro Bolognini e Franco Zeffirelli. Nel 1949, diviene assistente di Maria De Matteis per *Troilo e Cressida*, messo in scena da Luchino Visconti nei giardini di Boboli: inizia il lungo, fondamentale sodalizio con Visconti, per gli spettacoli teatrali (fra gli altri, *Zio Vania*, 1955; *Dommage qu'elle soit une p...*, 1961), le regie liriche (*La sonnambula*, 1955; *La Traviata*, 1963; *Manon Lescaut*, 1973) e quelle cinematografiche (*Senso*, 1954; *Le notti bianche*, 1957; *Rocco e i suoi fratelli*, 1960; *Il Gattopardo*, 1963; *La caduta degli dei*, 1969; *Morte a Venezia*, 1971; *Ludwig*, 1973).

Per il cinema, Tosi ha lavorato assiduamente con Mauro Bolognini (*Il bell'Antonio*, 1960; *La viaccia*, 1961; *Senilità*, 1962; *Metello*, 1970; *Bubù*, 1971; *Fatti di gente perbene*, 1974; *La storia vera della signora dalle camelie*, 1981, e altri), Franco Zeffirelli (*La Traviata*, 1983; Otello, 1986; *Storia di una capinera*, 1994 e altri) e anche con Mario Soldati (*Policarpo, ufficiale di scrittura*, 1959), Dino Risi (*Un amore a Roma*, 1960), Luigi Comencini (*A cavallo della tigre*, 1961), Mario Monicelli (*I compagni*, 1963; *Vogliamo i colonnelli*, 1973), Vittorio De Sica (*Ieri, oggi, domani*, 1963; *Matrimonio all'italiana*, 1964 e altri), Antonio Pietrangeli (*La visita*, 1963), Marco Ferreri (*La donna scimmia*, 1964), Alberto Lattuada (*Matchless*, 1967), Federico Fellini (*Toby Dammit*, 1968; *E la nave va*, 1983), Pier Paolo Pasolini (*La terra vista dalla luna*, 1966; *Medea*, 1969), Liliana Cavani (*Il portiere di notte*, 1974; *Al di là del bene e del male*, 1977 e altri).

Maria Callas in Medea (1969). Fotografia di Mario Tursi

Piero Tosi

Born in Florence in 1927, he attended the Istituto d'Arte di Firenze during the post-war period and took set design courses at the Accademia di Belle Arti. During that period, he met Danilo Donati, Mauro Bolognini and Franco Zeffirelli. In 1949, he was Maria De Matteis's assistant for Troilo e Cressida*, set by Luchino Visconti in the Boboli gardens: and so begins the long association with Visconti, working on plays (such as* Zio Vania*, 1955;* Dommage qu'elle soit une p...*, 1961), operas (*La sonnambula*, 1955;* La Traviata*, 1963;* Manon Lescaut*, 1973) and films (*Senso*, 1954;* Le notti bianche*, 1957;* Rocco e i suoi fratelli*, 1960;* Il Gattopardo*, 1963;* La caduta degli dei*, 1969;* Morte a Venezia*, 1971;* Ludwig*, 1973).*

*As for film, Tosi worked assiduously with Mauro Bolognini (*Il bell'Antonio*, 1960;* La viaccia*, 1961;* Senilità*, 1962;* Metello*, 1970;* Bubù*, 1971;* Fatti di gente perbene*, 1974;* La storia vera della signora dalle camelie*, 1981, and many others), Franco Zeffirelli (*La Traviata*, 1983;* Otello*, 1986;* Storia di una capinera*, 1994, to name a few) and also with Mario Soldati (*Policarpo, ufficiale di scrittura*, 1959), Dino Risi (*Un amore a Roma*, 1960), Luigi Comencini (*A cavallo della tigre*, 1961), Mario Monicelli (*I compagni*, 1963;* Vogliamo i colonnelli*, 1973), Vittorio De Sica (*Ieri, oggi, domani*, 1963;* Matrimonio all'italiana*, 1964, and not only), Antonio Pietrangeli (*La visita*, 1963), Marco Ferreri (*La donna scimmia*, 1964), Alberto Lattuada (*Matchless*, 1967), Federico Fellini (*Toby Dammit*, 1968;* E la nave va*, 1983), Pier Paolo Pasolini (*La terra vista dalla luna*, 1966;* Medea*, 1969), Liliana Cavani (*Il portiere di notte*, 1974;* Al di là del bene e del male*, 1977, and many others).*

DOSSIER LES CINÉASTES DE L'OMBRE - UN PATRIMOINE RÉHABILITÉ

Programma di *Actualités* cinematografiche curato da Jacques Grandclaude

Programme of Movie Actualités *by Jacques Grandclaude*

Con la collaborazione di Joëlle Olivier, Marie Bessi, Jennifer Battle; Prod: Sylvie Richard per l'INA
Con la partecipazione di Gaumont Pathé Archives - Manuela Padoan, Sandrine Joublin, Louise Doumerc
Francia, 2008. Beta. D.: 70'. Da: INA / Gaumont Pathé Archives

In collaboration with Joëlle Olivier, Marie Bessi, Jennifer Battle; Prod: Sylvie Richard for INA
With the participation of Gaumont Pathé Archives - Manuela Padoan, Sandrine Joublin, Louise Doumerc

Dai fratelli Lumière nasce il cinematografo. Presentando per la prima volta davanti ad un pubblico pagante, questa prima testimonianza della realtà, *La sortie des usines Lumière*, inventano il film d'attualità. Nel 1908, i fratelli Pathé presentano la prima rivista di attualità cinematografiche, Pathé Journal. Nel 1910 ne appare un secondo, Gaumont Actualités, seguito qualche anno più tardi da un terzo, l'Eclair Journal.
Queste riviste diffuse nelle sale cinematografiche sono le uniche fonti d'informazione audiovisive per gli spettatori dell'epoca. Immagini del mondo in marcia, filmate in ogni condizione, sono realizzate da degli uomini, veri avventurieri, che sono guidati unicamente dall'ossessione di testimoniare la realtà. Tutti anonimi, trincerati dietro i fatti che fissano per sempre, con sprezzo del pericolo... Malgrado un coraggio e una temerarietà esemplari, non esistono, sono "Les Cinéastes de l'ombre". Erano nelle trincee nel 1914, a Omaha Beach nel 1944, in Vietnam nel 1960, su tutti i fronti della guerra e del pianeta in pericolo, filmando senza esitare felicità e dolore. A seconda delle circostanze, alcuni più di altri conosceranno un destino raro e anomalo: nati dalla guerra, cineasti resistenti, macchine da presa in pugno, di barricate in barricate, a prezzo della loro vita, filmeranno, in diretta, la liberazione di Parigi.
Ventiquattro anni più tardi, sulle tracce dei loro vecchi, i loro "figli" filmeranno la rivolta studentesca nel Maggio '68. Del loro impegno saranno le vittime espiatorie. Questa favolosa storia è quella delle donne e degli uomini che hanno permesso la fuggitiva esistenza della quarta società di attualità di cui io stesso e qualche sopravvissuto siamo divenuti gli ultimi testimoni, gli ultimi attori.
Les Actualités françaises, una storia, un'avventura, un impegno...
1940, la Francia entra in guerra. Agosto 1940, il Nord della Francia è invaso. Le truppe di occupazione tedesche producono e diffondono un cinegiornale di attualità in lingua francese, *Les Actualités mondiales* congiuntamente a Gaumont e Pathé che a Marsiglia, in Zona libera, producono un cinegiornale comune.
Novembre '42, le truppe tedesche invadono la totalità del territorio francese, Pathé Journal e Gaumont Actualités sono proibiti. Il governo di Vichy e le autorità tedesche presentano insieme una nuova produzione, France Actualités, organo di propaganda del collaborazionismo, unico ad essere presente sugli schermi francesi. 1944, la Francia è liberata.

The cinema was born from the brothers Lumière. Presenting, for the first time before a paying public, that inaugural testimony of reality, La sortie des usines Lumière, *they invented the film of actuality. In 1908, the Pathé brothers presented the first newsreel, Pathé Journal. In 1910 appeared a second, Gaumont Actualités, followed some years later by a third, l'Eclair Journal.*
These newsreels, distributed in the cinema theatres, are the sole source of audiovisual information for the spectators of the time. Images of the world on the move, filmed in all conditions, are made by men, true adventurers, who are inspired only by the drive to bear witness to reality. All anonymous, entrenched behind the facts which they fix for ever, with flashes of peril. Despite exemplary courage and temerity, they do not exist: they are "Les Cinéastes de l'ombre".
They were in the trenches in 1914, at Omaha Beach in 1944, in Vietnam in 1960, on all the fronts of the war and of the imperilled planet, filming without hesitation happiness and sorrow. According to circumstances some few would experience a rare and anomalous destiny: born of the war, camera in fist, moving from barricade to barricade, at the price of their lives, filmmakers of the resistance would film, at first hand, the liberation of Paris. Twenty-four years later, in the footsteps of their elders, their "children" filmed the student revolt of May '68. From their commitment will come the expiatory victims. This fabulous story is that of the women and the men who made possible the fugitive existence of the fourth newsreel firm, of which I myself and some other survivors have become the last witnesses, the last actors.
Les Actualités françaises*, a history, an adventure, a commitment ...*
1940, France enters the war. August 1940, Northern France is invaded. The German occupation forces produce and distribute a newreel in French language, Les Actualités mondiales*, in conjunction with Gaumont and Pathé who also issue a joint newsreel in Marseille in the free zone.*
November '42, the German forces invade the entire territory of France. Pathé Journal and Gaumont Actualités are prohibited. The Vichy government and the German authorities together present a new production, France Actualités, an organ of propaganda for collaborationism, uniquely presented on French screens. 1944, France

Agosto 1944, i cineasti della Resistenza prendono d'assalto l'immobile di France Actualités, s'impadroniscono delle mdp, della pellicola, filmano Parigi insorta. La società tedesca dissolta diviene "France libre Actualités", poi una cooperativa sotto il nome di Les Actualités françaises. Divenuta monopolio di stato sotto il Generale de Gaulle, subirà la concorrenza, qualche mese più tardi, di Gaumont, Pathé, Eclair, ritornate, e diventerà la quarta società di cinegiornali d'attualità.
Maggio '68, proteggendo nel suo seno dei cineasti militanti, delle manifestazioni nelle barricate filmano tutti gli avvenimenti aiutati da una squadra di operatori provenienti da Pathé e Gaumont.
Andando fino in fondo al loro impegno, assumono la guida dello sciopero del servizio pubblico. Nel 1969 la società Les Actualités françaises sarà dissolta, gli archivi di guerra e di pace saranno donati all'ORTF poi all'INA, il circuito di sale diventerà UGC, centoquarantasei persone saranno licenziate. Dalle loro indennità di licenziamento nascerà una Comunità di cinema che nel 1977 Roberto Rossellini sceglierà per produrre quello che sarà il suo ultimo film, *Le Centre Georges Pompidou*.
Questa avventura di donne e uomini impegnati, avvinti dal cinema della realtà, è raccontata in questo programma attraverso le loro immagini, in alcuni casi molto rare: i cinegiornali d'attualità come furono presentati all'epoca e dei documenti mai diffusi con in particolare *Paris vu par les allemandes*, *Le journal de la Résistance* e i tre cinegiornali del Maggio '68 di cui l'ultimo numero fu diffuso prima dello sciopero generale, concepito con le stesse immagini nella versione Pathé e la versione di Les Actualités françaises.
Jacques Grandclaude

is liberated. August 1944, the film-makers of the Resistance take by assault the offices of France Actualités, take possession of the mdp, and the film-stock, and go out to film insurgent Paris... The dissolved Germany company becomes "France libre Actualités", then a cooperative under the name Les Actualités françaises. Made a state monopoly under General de Gaulle, it suffers competition, a few months later,from Gaumont, Pathé, Eclair, now all back in action, and becomes the fourth newsreel company.
May '68, militant cineastes, in the bosom of the demonstrations at the barricades, film all the events, aided by a squad of cameramen coming from Pathé and Gaumont.
Coming to the basis of their commitment they assume the role of guiding the discovery of the public service. In 1969 the company Les Actualités françaises will be dissolved, the archives of war and peace will be given to ORTF and then to INA; the circuit of cinemas becomes UGC. 146 people are sacked. Out of their redundancy payments is born a cinema community which in 1977 Roberto Rossellini chose to preduce what would be his last film, Le Centre Georges Pompidou.
This adventure of committed men and women, united by the cinema of reality, is told in this programme through their images which are in some cases very rare: the newsreels as they were presented at the time and other documents never seen, such as in particular Paris vu par les allemandes, Le journal de la Résistance *and three newsreels of May '68 of which the last issue was distributed before the general strike, conceived with the same images in both the Pathé versione and that of Les Actualités Françaises.*
Jacques Grandclaude

DOSSIER LOCAL FILM FOR LOCAL PEOPLE

A cura di Martin Loiperdinger, in collaborazione con Vanessa Toulmin, Janet McBain, Mariann Lewinsky Sträuli, Brigitte Braun, Uli Jung, Nico de Klerk, Pelle Snickars

La proiezione di film locali ha rappresentato una parte essenziale nella promozione degli spettacoli di cinema itinerante e nella programmazione delle sale cinematografiche a partire dal 1896 fino agli anni '60 del secolo scorso. Benché finora trascurati dagli studiosi di cinema (poiché non distribuiti al di fuori della loro località e quindi raramente pubblicizzati dalla stampa di settore), i film locali forniscono molte informazioni sulle attrazioni dello spettacolo cinematografico.
Agli inizi del 1900, le riprese di uscite dalla fabbrica, di riunioni parrocchiali e di vedute locali suscitavano l'interesse di un vasto pubblico, affascinato dalla novità di riconoscersi nelle immagini sullo schermo.

Curated by Martin Loiperdinger, in collaborazione con Vanessa Toulmin, Janet McBain, Mariann Lewinsky Sträuli, Brigitte Braun, Uli Jung, Nico de Klerk, Pelle Snickars

Local film shows were an essential part of the promotion of travelling film shows and fixed cinemas from 1896 up to the 1960s. Although previously neglected by film scholars, (as they were not distributed outside their locality and therefore rarely advertised in trade journals), they provide rich information on the attractiveness of cinema-going.
By the early 1900s, films of factory exits, church congregations, and local views could attract large audiences who were fascinated by the novelty of recognising themselves on the screen. This experience made the cinema more than just a place to watch films. Scenes of

Questa esperienza rendeva il cinema molto più di un semplice luogo in cui si vedevano i film. Le immagini di feste, parate, eventi sportivi e di beneficenza rappresentavano un mezzo di importanza fondamentale nella formazione dell'identità locale. E le visite di personaggi celebri erano un modo assai popolare di presentare star del cinema o protagonisti della vita nazionale nel contesto di una determinata località.
Martin Loiperdinger

local celebrations, parades, sports and charity events offered visual tableaux which played an essential part for local identities. And the visit of a celebrity was a popular way of presenting a film star or national figure within the context of the locality.
Martin Loiperdinger

WORKERS AT BERRY'S BLACKING WORKS, MANCHESTER Gran Bretagna, 1901
■ Prod.: Mitchell & Kenyon (No. 55) ■ 35mm. L.: 28 m. D.: 1'30" a 16 f/s ■ Da: BFI National Archive

THE CROWD ENTERING ST GEORGE'S HALL, BRADFORD Gran Bretagna, 1901
■ Prod.: Mitchell & Kenyon (No. 637) ■ 35mm. L.: 14 m. D.: 45" a 16 f/s ■ Da: BFI National Archive

DOMAUSGANG AM OSTERSONNTAG Germania, 1909
■ Prod.: Marzen ■ 35mm. L.: 55 m. D.: 3' a 16 f/s ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv

KILBILEBEN IN RICHTERSWIL AM 10. AUGUST 1924 Svizzera, 1924
■ 35mm. L.: 73 m. D.: 4' a 16 f/s ■ Da: Cinémathèque Suisse

BILDER AV KARSKRONA Svezia, 1907
■ Prod.: Svenska Biograph ■ 35mm. D.: 6' a 16 f/s ■ Da: Swedish National Archive of Recorded Sound and Moving Images

INTERNATIONALER MARIANISCHER KONGRESS ZU TRIER VOM 3. BIS 6. AUGUST 1912 Germania, 1912
■ Prod.: Marzen ■ 35mm. L.: 266 m. D.: 14'30" a 16 f/s ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv

VORFÜHRUNGEN DER EIDGENÖSSISCHEN SEKTION IN ZÜRICH DES SEKTION STURNENS FÜR DIE OLYMPIADE 1924 IN PARIS Svizzera, 1924
■ Prod.: Leuzinger ■ 35mm. L.: 166 m. D.: 9' a 16 f/s ■ Da: Cinémathèque Suisse

SEINE MAJESTÄT KÖNIG FRIEDRICH AUGUST III. VON SACHSEN BESUCHT DAS OLYMPIA-THEATER AM ALTMARKT IN DRESDEN Germania, 1910
■ 35mm. L.: 144 m. D.: 5' a 16 f/s ■ Da: Deutsche Kinemathek hrungen der

STIRLING CHARITIES DAY Gran Bretagna, 1939
■ Prod.: Regal Cinema (Stirling) ■ 35mm. L.: 140 m. D.: 7' a 24 f/s ■ Da: Scottish Film Archive

QUEUING FOR "SHOW BOAT" AT LA SCALA PAISLEY Gran Bretagna, 1929
■ Prod.: La Scala Cinema (Paisley) ■ 35mm. L.: 40 m. D.: 2' a 24 f/s ■ Da: Scottish Film Archive

ODETTE, DE NEDERLANDSE PREMIÈRE IN DEN HAAG Olanda, 1950
■ Prod.: Polygoon ■ 35mm. L.: 94 m. D.: 3'30" a 24 f/s ■ Da: Nederlands Filmmuseum

DOSSIER MARIO BERNARDO

A cura di Andrea Meneghelli

Mario Bernardo nasce a Venezia nel 1919. Dopo essere stato comandante partigiano durante la Guerra di Liberazione, nel 1946 fonda a Bologna l'Omnia Film e, subito dopo, il CREEC (Consorzio Regionale Emiliano Esercenti Cinema), istituendo un circuito di distribuzione regionale che arriverà a contare 82 sale. Nel frattempo, porta con un furgone la cinematografia ambulante in 16mm nei paesi dell'Appennino. Trasferitosi a Roma nei primi anni '50, collabora a soggetti e sceneggiature ma resta presto senza un soldo. Inizia allora a lavorare per la BNC-Filmico, un laboratorio specializzato in edizioni italiane di film stranieri: è il passaggio fondamentale dalla scrittura alla tecnica. A metà degli anni '50, ha avvio la sua attività di direttore della fotografia (firmerà, tra gli altri, *Comizi d'amore* e *Uccellacci e uccellini* di Pasolini). Grazie alle sue eccezionali competenze, Bernardo parteciperà alla realizzazione di circa 400 film, anche come regista, montatore e produttore. Bernardo, "ingegnere per caso", si è distinto inoltre nell'attività pubblicistica (fonda, tra l'altro, il trimestrale "Note di tecnica cinematografica") e nell'insegnamento (ha tenuto per 25 anni la cattedra di ripresa al CSC di Roma). Ora vive nel Lagorai.
Bernardo ha depositato presso la Cineteca di Bologna un centinaio circa di materiali dei suoi film (copie, negativi, materiali di lavorazione, frammenti…). Tra le scatole di questo prezioso fondo, si trovano alcuni film girati all'inizio degli anni '70 per la Repubblica di San Marino. Nel 1972, San Marino è tra i primi stati occidentali a riconoscere la Cina maoista, e Bernardo segue la delegazione della piccola repubblica nella prima visita ufficiale in terra cinese. Oltre a girare un eccezionale reportage dell'evento, ne approfitta per realizzare il documentario *Contare sulle proprie forze*, filmando i luoghi storici di Pechino, Hangzhou, Shanghai, e dandoci una straordinaria documentazione della fase di collettivizzazione più avanzata sperimentata nella Cina popolare, culminata nella Rivoluzione Culturale.

Curated by Andrea Meneghelli

Mario Bernardo was born in Venice in 1919. During the Liberation War he served as commander of a partisan unit, and in 1946 he founded Omnia Film in Bologna and, soon afterward, CREEC (Regional Syndicate of Cinema Exhibitors), thus setting up a regional distribution circuit which at one point counted 82 theatres. Meanwhile he traveled with his mobile van to the villages in the Apennines to screen 16-mm-films. He moved to Rome in the early 1950s, where he wrote scripts and treatments, but soon he ran out of money. Then he started working for BNC-Filmico, a laboratory specialized in making Italian versions of foreign films: the first fundamental step from writing to practical filming. In the mid 1950s he started his activity as cinematographer (he worked in Comizi d'amore *and* Uccellacci e uccellini *by Pasolini). Thanks to his exceptional skills, Bernardo worked in ca 400 features, also as director, editor and producer. Bernardo, an "accidental engineer", was also active in publishing (he founded the quarterly "Note di tecnica cinematografica") and in teaching (he held the chair of filming for 25 years at CSC in Roma). He now lives in Lagorai.*
Bernardo has depositated with Cineteca di Bologna around hundred items from his films (prints, negatives, rushes, fragments…). This precious collection includes also several films made in the early 1970's for the Republic of San Marino. In 1972, San Marino was one of the first Western Countries to established diplomatic ties with Mao's China, and Bernardo followed the delegation sent by the small republic in their first official visit to China. Besides shooting an extraordinary reportage of the event, he also made a documentary, Contare sulle proprie forze*, on historical sites in Beijing, Hangzhou, Shanghai, which offers us an unparalleled view of the most advanced phase of collectivization in the People's Republic of China, which would lead to the Cultural revolution.*

CONTARE SULLE PROPRIE FORZE Repubblica di San Marino, 1972 Regia: Mario Bernardo

■ Prod.: La Guaita Cinematografica. Collaborazione di Aldo Cesolini, Cheng Wen Tung, Chen Jen Tze, Chen Pao Shun, Franco De Masi, Misa Gabrini, Lai Iu Chi, Amerigo Latin, Luigi Orso, Anna Plutino, Ferdinando Verde, Wang Huan Pao, i contadini della brigata di Me Cha U, i pescatori del Lago dell'Ovest, la Milizia Popolare della Comune di Ma Lo, la popolazione di Pechino e Shanghai ■ Digibeta da negativi colore 16mm. D. totale: 100' ca (estratto di 45'). Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

LARGER THAN LIFE

IL CINEMA PIÙ GRANDE DELLA VITA (QUINTA PARTE)

CINEMA LARGER THAN LIFE (PART 5)

Programma a cura di Peter von Bagh

La nostra sezione dedicata al CinemaScope, giunta ormai alla sua quinta edizione, sembra riscuotere ogni anno sempre più successo, anche grazie alla sensazione di poter fruire di un momento di cinema molto prezioso e sempre più distante dalla nostra vita quotidiana. Nonostante le difficoltà legate al reperimento delle migliori copie originali d'epoca - quelle con un formato di 2,55:1 -, siamo ancora una volta in grado di offrire emozioni straordinarie grazie alla collaborazione degli archivi nostri partner e agli eccezionali restauri da loro realizzati.
La reazione originaria conteneva un enigma: i primissimi film in CinemaScope, nonostante il loro scarso interesse dal punto di vista narrativo, risultavano comunque interessanti e affascinanti. Così, secondo Jacques Rivette, perfino un film imperfetto come *The Robe* "riesce a riassumere un certo stile" e comporta una prospettiva autentica: "se determinate immagini documentarie sono superiori, è perché fa parte della logica delle cose che l'abilità della macchina si manifesti prima di quella del creatore". Secondo Eric Rohmer, il CinemaScope rappresentava la vera avanguardia dell'epoca. I primi film della nostra sezione, film magistrali di "artigiani" come John Sturges (*Bad Day at Black Rock*) e Henry Hathaway (*Prince Valiant*), testimoniano come il CinemaScope abbia mantenuto le sue promesse. Seguono poi grandi maestri della forma: *It's Always Fair Weather* di Gene Kelly e Stanley Donen, *House of Bamboo* di Samuel Fuller, *Ride Lonesome* di Budd Boetticher. E con Anthony Mann e il suo *Man of the West* siamo ai vertici dell'Olimpo...
La nostra sala è il bellissimo cinema Arlecchino - un cinema originariamente progettato per il CinemaScope e "altri materiali più spettacolari". Una pietra miliare del CinemaScope - ora restaurato nella sua versione originale francese dalla Cinémathèque Française - verrà presentato in Piazza Maggiore. *Lola Montès*, il capolavoro finale di Max Ophuls, originariamente "film maudit" difeso dai grandi colleghi del mondo del cinema, è oggi semplicemente un miracolo che ci ripropone la propria filosofia della storia e le proprie riflessioni sulla cultura attraverso una straordinaria sensibilità europea per il grande formato.
Peter von Bagh

Program by Peter von Bagh

Our CinemaScope program, now in its fifth round, seems to be more beloved every year, due to the sense of a very precious achievement of cinema being ever more distant from our daily lives. In spite of the tragic difficulty with the most fascinating prints of the original epoch - those of the 2.55:1 aspect ratio -, we can offer exeptional thrills thanks to fine old prints from our fellow archives and the admirable restoration work going on.
The original response reported an enigma: the very first Scope films seemed to lack interest as narrative – but they were still intriguing and fascinating. Thus, according to Jacques Rivette, even a flawed film like The Robe *"manages to sum up a certain style" and involves a true perspective: "If certain documentary images are superior, it is because it is in the logic of things that the genius of the machine bursts out in advance of the creator's genius." For Eric Rohmer, CinemaScope was the true avantgarde of the epoch. The earliest films of our selection, masterly films from "artisans" like John Sturges (*Bad Day at Black Rock*) and Henry Hathaway (*Prince Valiant*) signal the way CinemaScope fulfilled that promise. Great masters of the form followed: Kelly & Donen's* It's Always Fair Weather*, Samuel Fuller's* House of Bamboo*, Budd Boetticher's* Ride Lonesome*. And with Antony Mann and* Man of the West*, we are on the highest peak of Mount Olympus... Our small series is a chance to relive the moment where CinemaScope was collectively - by spectators and filmmakers alike - experienced as a gateway into a "greater future".*
Our pleasure dome is the wonderful cinema Arlecchino - a theater originally designed for CinemaScope and "other more spectacular materials". One very special landmark of CinemaScope - now restored to its French original version by La Cinémathèque Francaise - will be seen at the Piazza Maggiore. Lola Montès*, Max Ophuls' final masterpiece, was originally a film maudit, defended by the great collegues of the film world, and now simply a miracle, emanating its philosophy of history and its observations about culture via a sensational,* European *sensibility of widescreen.*
Peter von Bagh

PRINCE VALIANT

STATI UNITI, 1954 REGIA: HENRY HATHAWAY

■ T. IT.: IL PRINCIPE CORAGGIOSO. SOG.: DAL FUMETTO DI HAROLD FOSTER; SCEN.: DUDLEY NICHOLS; F.: LUCIEN BALLARD; MO.: ROBERT SIMPSON; SCGF.: LYLE WHEELER, MARK-LEEKIRK; CO.: CHARLES LEMAIRE; MU.: FRANZ WAXMAN; INT.: ROBERT WAGNER (PRINCIPE VALIANT), JAMES MASON (SIR BRACK), JANET LEIGH (ALETA), DEBRA PAGET (ILENE), STERLING HAYDEN (SIR GAWAIN), VICTOR MCLAGLEN (BOLTAR), DONALD CRISP (RE AGUAR), BRIAN AHERNE (RE ARTÙ), BARRY JONES (RE LUKE), MARY PHILIPS (REGINA MADRE), PRIMO CARNERA (SLIGON); PROD.: ROBERT L. JACKS PER 20TH CENTURY-FOX; PRI. PRO.: LOS ANGELES, 31 MARZO 1954 ■ 35MM. D: 100'. COL (TECHNICOLOR). VERSIONE INGLESE CON SOTTOTITOLI TEDESCHI E FRANCESI / ENGLISH VERSION WITH GERMAN AND FRENCH SUBTITLES ■ DA: CINÉMATHÈQUE SUISSE PER CONCESSIONE DI HOLLYWOOD CLASSICS

L'adozione generalizzata del CinemaScope fa ritornare di moda i soggetti spettacolari, e in particolare i film in costume che implicano scenografie e comparse considerevoli, così come esterni "autentici" in regioni lontane dagli studi. Il Medioevo vive sullo schermo un vero rinascimento (senza giochi di parole!): dopo il successo del suo *Ivanhoe* nel 1952, la MGM passa al CinemaScope con *The Knights of the Round Table* (Richard Thorpe) nel dicembre 1953, seguita dalla 20th Century-Fox con *Prince Valiant* nell'aprile del 1954, la Warner Bros. con *King Richard and the Crusaders* (David Butler) in luglio, infine la Universal International con *The Black Shield of Falworth* (Rudy Maté) in agosto. La Fox indirizza la sua scelta sui fumetti di Hal Foster, apparsi dal 1937 al 1979 sul "The New York Journal", dopo che la MGM vi ha rinunciato per la mancanza di una sceneggiatura utilizzabile. Seguendo le avventure di un giovane principe vichingo a Camelot, Hathaway sfrutta in modo sfavillante l'universo variopinto del re Artù (sempre nei costumi e armature del XIII secolo, ossia settecento anni dopo gli eventi supposti della leggenda). Le riprese hanno luogo a Century-City, Westwood, per gli interni, poi in diversi castelli della Gran Bretagna, in Scozia e in Galles, superbamente fotografati in Technicolor da Lucien Ballard. Il film resterà per decenni come una delle versioni cinematografiche più accurate di una striscia a fumetti, concepita da Dudley Nichols, lo sceneggiatore di John Ford. Consapevole dell'immensa popolarità dell'opera grafica, Hathaway si costrinse a ritrovare una rassomiglianza minuziosa tra gli attori e i personaggi di Foster, e a ritrascrivere sullo schermo, con scenografie e inquadrature simili, alcuni episodi della comic strip (Foster collaborò inizialmente alla sceneggiatura, poi si arrabbiò con Hathaway che trascurava i suoi suggerimenti). La stessa storia sarà il soggetto di una serie d'animazione per la Tv nel 1991-94 e di un mediocre remake diretto da Anthony Hickox nel 1997.

Hervé Dumont, *Encyclopédie du film historique, Tome II: Moyen Age* (in corso di stampa)

The general adoption of CinemaScope revived the fashion for spectacular subjects and in particular costume pictures which entailed design and considerable visual ambition, such as "authentic" locations in places far from the studio. The Mediaeval underwent a true renaissance (no joke implied in the use of the word) on the screen: after the success of its Ivanhoe *in 1952, MGM moved on to CinemaScope with* The Knights of the Round Table *(Richard Thorpe) in December 1953, followed by 20th Century-Fox, with* Prince Valiant *in April 1954, Warner Brothers with* King Richard and the Crusaders *(David Butler) in July, and finally Universal International with* The Black Shield of Falworth *(Rudy Maté) in August. Fox based its choice on the cartoons of Hal Foster, which appeared between 1937 and 1979 in "The New York Journal", and which MGM had previously abandoned for the lack of a suitable script. Following the adventures of a young Viking prince at Camelot, Hathaway brilliantly exploited the multi-coloured world of King Arthur (always in costumes and armour of the thirteenth century, some seven hundred years after the supposed events of the legend). The film was shot in Century City, Westwood, for the interiors, and then in various castles in Great Britain, in Scotland and in Wales, superbly photographed in colour by Lucien Ballard. The film would remain for decades one of the most accurate cinematographic records of a comic strip, conceived by Dudley Nichols, John Ford's favourite writer. Conscious of the immense popularity of the original graphic work, Hathaway strove to achieve a minute resemblance between the actors and Foster's characters, and to adapt to the screen, with similar design and framing, episodes of the comic strip (Foster initially collaborated on the script, but fell out with Hathaway when his suggestions were rejected). The same subject was adapted for a series of animation films for television,* The Legend of Prince Valiant, *in 1991, and for a mediocre remake directed by Anthony Hickox in 1997.*

Hervé Dumont, Encyclopédie du film historique, Tome II: Moyen Age (*beeing printed)*

LOLA MONTÈS

FRANCIA-GERMANIA, 1955 REGIA: MAX OPHULS

■ T. IT.: LOLA MONTÈS; SOG.: DAL ROMANZO DI CÉCIL SAINT-LAURENT; SCEN.: MAX OPHULS, JACQUES NATANSON, ANNETTE WADEMANT; F.: CHRISTIAN MATRAS; MO.: MADELEINE GUG; SCGF.: JEAN D'EAUBONNE, WILLIAM SCHATZ; CO.: MARCEL ESCOFFIER, GEORGES ANNENKOV; MU.: GEORGES AURIC; SU.: ANTOINE PETITJEAN, J. NENY, H. ENDRULAT; INT.: MARTINE CAROL (LOLA), PETER USTINOV (L'IMBONITORE), ANTON WALBROOK (RE LUIGI I DI BAVIERA), HENRI GUISOL (MAURICE), OSKAR WERNER (LO STUDENTE), WILL QUADFLIEG (FRANZ LISZT), IVAN DESNY (TEN. JAMES), PAULETTE DUBOST (JOSÉPHINE), LISE DELAMARE (SIG.RA CRAIGIE), JEAN GALLAND, HELENA MANDSON, GERMAINE DELBAT, WILLY EICHBERGER, JACQUES FAYET, FRIEDRICH DOMIN, WERNER FINCK; PROD.: GAMMA-FILMS, FLORIDA FILMS, UNIONFILMS; PRI. PRO.: PARIGI, 23 DICEMBRE 1955 ■ 35MM. D.: 115'. COL. VERSIONE FRANCESE / FRENCH VERSION ■ DA: CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE PER CONCESSIONE DI RIPLEY'S FILM ■ RESTAURATO DALLA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE IN COLLABORAZIONE CON LES FILMS DU JEUDI, LES FILMS DE LA PLÉIADE, MARCEL OPHULS, LA FONDATION THOMSON POUR LE PATRIMOINE DU CINÉMA ET DE LA TÉLÉVISION E LE FONDS CULTUREL FRANCO AMÉRICAIN COMPOSTO DA THE DIRECTORS GUILD OF AMERICA (DGA), THE MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA (MPAA), SACEM, THE WRITERS GUILD OF AMERICA (WGA) E CON IL CONTRIBUTO DI L'ORÉAL E AGNÈS B. IL RESTAURO DELLA PRIMA VERSIONE, INIZIATO NEL 2006, È PARTITO DAL NEGATIVO ORIGINALE INCOMPLETO DELLA VERSIONE DEL 1957, DA SPEZZONI MONOCROMATICI E DALLA COPIA LAVORO, CONSERVATI PRESSO LA CINÉMATHÈQUE DE LA VILLE DE LUXEMBOURG, E DA UNA COPIA D'EPOCA CONSERVATA PRESSO LA CINÉMATHÈQUE ROYALE DE BELGIQUE: I COLORI SONO STATI RICOSTRUITI DIGITALMENTE DA TECHNICOLOR CREATIVE SERVICES (LOS ANGELES) CON LA SUPERVISIONE DI TOM BURTON; IL SUONO STEREOFONICO È STATO RICOSTRUITO A PARTIRE DALLA COPIA CONSERVATA PRESSO LA CINÉMATHÈQUE ROYALE DE BELGIQUE, USATA COME RIFERIMENTO, E DALLE PISTE MAGNETICHE TRATTE DALLE PRIME COPIE DI DISTRIBUZIONE, CONSERVATE DAL FILMMUSEUM MÜNCHEN PER IL RESTAURO DELLA VERSIONE TEDESCA DEL 2002. LA VERSIONE ORIGINALE ERA IN CINEMASCOPE 2,55:1, UN FORMATO OBSOLETO. PER RITROVARE LA RATIO ORIGINALE LA COPIA È STATA STAMPATA IN LETTERBOX 2,39:1 SCOPE / PRINT RESTORED BY CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, IN COLLABORATION WITH LES FILMS DU JEUDI, LES FILMS DE LA PLÉIADE, MARCEL OPHULS, LA FONDATION THOMSON POUR LE PATRIMOINE DU CINÉMA ET DE LA TÉLÉVISION AND LE FONDS CULTUREL FRANCO AMÉRICAIN ESTABLISHED BY THE DIRECTORS GUILD OF AMERICA (DGA), THE MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA (MPAA), SACEM, THE WRITERS GUILD OF AMERICA (WGA) AND SPONSORED BY L'ORÉAL E AGNÈS B. THE RESTORATION OF THE FIRST VERSION BEGAN IN 2006 FROM THE 1957 INCOMPLETE EDITED ORIGINAL NEGATIVE, MONOCHROMATIC SELECTIONS AND A ROUGH CUT HELD BY CINÉMATHÈQUE DE LA VILLE DE LUXEMBOURG AND AN ORIGINAL PRINT HELD BY CINÉMATHÈQUE ROYALE DE BELGIQUE: COLOURS HAVE BEEN DIGITALIZED AND RECONSTRUCTED BY TECHNICOLOR CREATIVE SERVICES (LOS ANGELES) UNDER THE SUPERVISION OF TOM BURTON; THE ORIGINAL STEREOPHONIC SOUND HAS BEEN RECONSTRUCTED REFERRING TO THE PRINT HELD BY CINÉMATHÈQUE ROYALE DE BELGIQUE AND FROM THE FOUR MAGNETIC TRACKS TAKEN FROM THE FIRST CINEMASCOPE COPIES HELD BY FILMMUSEUM MÜNCHEN AND USED FOR THE RESTORATION OF THE GERMAN VERSION OF THE FILM IN 2002. THE ORIGINAL VERSION WAS IN CINEMASCOPE 2,55:1, AN OBSOLETE FORMAT. IN ORDER TO RECOVER THE ORIGINAL ASPECT RATIO, THE PRINT HAS BEEN LETTERBOXED ONTO 2,39:1 SCOPE.

LES FILMS DU JEUDI
LES FILMS DE LA PLEIADE

Truffaut osserva che, quando in un film di Ophuls, un attore doveva rimanere immobile, in piedi o seduto, il cineasta si affrettava ad interporre tra l'obiettivo e il viso dell'attore, un oggetto non necessariamente trasparente, persuaso che l'attore, sapendo che il proprio

Truffaut noted that when an actor in an Ophuls film was required to remain still, standing or sitting, the film-maker strove to interpose between the camera and the actor's face some object, not necessarily transparent, considering that the actor, knowing that his own face

viso sarebbe rimasto parzialmente celato, “si sforzerà di compensare questa inferiorità e quindi si esprimerà con l’intonazione della voce. Sarà più vero, più giusto”. Ophuls giocava così il vero contro l’artificio (la scenografia, la diegesi). Questa dialettica poteva assumere la forma del *contre-emploi*. “Chi vedrebbe per il cocchiere di *Lola Montès*?”, domanda il regista a Jacques Natanson, sceneggiatore del film. “Io penso a Henri Guisol”. Natanson protesta: “Guisol mi piace, ma credo che sia l’opposto del personaggio”. Ophuls: “Anch’io. È per questo che glielo farò impersonare”.
Una sfida analoga presiede alla scelta - all’accettazione - dello Scope per *Lola Montès*. Lo Scope ha una dimensione orizzontale ma il soggetto, uno spettacolo di circo, richiede una visione verticale. Una nuova scommessa che Ophuls vincerà moltiplicando i primi piani e le inquadrature parziali (durante la rappresentazione, il pubblico degli spettatori è anch’esso truccato, “falsificato", simulato, lontano dalla pista, sulla sinistra dell’inquadratura, da delle figure dipinte o delle silhouettes ritagliate).
Un altro elemento entra nella relazione dialettica falso/vero, artificio e realismo. Penso alla povertà delle scenografie, non sempre evidente beninteso, e che non si scopre se non con un’attenzione perspicace e prolungata. (...) A creare l’illusione, sono i dettagli, alcuni rari mobili, i costumi, e la cornice sontuosa degli specchi. Il reale confonde la storia come la memoria confonde il passato.
Tutto questo, lo si intuisce, continua a dipendere da una volontà di stile. Innalzare ostacoli e subito dissolverli. (...) Lo spettacolo circense è assolutamente inverosimile, incredibile nei movimenti, nei rumori, nei fragori, nei simboli semplicisti. Intorno a Lola, idolo pressoché immobile, moralmente crocifissa, offerta in pasto al voyeurismo, il presente fa girare il passato, in parte recitato, in parte mimato, e, soprattutto, raccontato verbalmente da un presentatore dello spettacolo (Peter Ustinov). Ma senza questo movimento, potremmo renderci conto che ogni coincidenza tra il passato e il ricordo è impossibile perché l’uno si muove e l’altro no?
Barthélemy Amengual, *“I faut écrire comme on se souvient”: la poétique de Max Ophuls*, “1895”, n. 34-35, ottobre 2001

would remain partially hidden “will force himself to compensate for this inferiority and so express himself with the intonation of the voice. It will be more true more correct”. In this way Ophuls played off truth against artifice (the set-designing, the plot). This dialectic might assume the form of the contre-emploi. *“Who would you see as the coachman in* Lola Montès*?”, the director asked Jacques Natanson, the writer of the film; “I am thinking of Henri Guisol”. Natanson protested: “I like Guisol, but I think he would be the opposite of the character”. Ophuls: “So do I. That is why I’m going to give him the role”.*
An analogous challenge lay in the choice – the acceptance – of Scope for Lola Montès. *Scope has an horizontal dimension, but the subject, a circus spectacle, demands a vertical vision. A new gamble which Ophuls won by multiplying the close shots and the partial framings (during the performance, the public of the circus spectators is also tricked, “falsified”, simulated, far from the ring, on theleft of the frame, represented by painted figures or cut-out silhouettes). Another element enters into the dialectic relation of false/true, artifice and realism. I think of the poverty of the design, not always evident, and which is only recognised with an observant and prolonged examination. (...) To create the illusion, there are the details, a few rare props, the costumes, and the sumptuous frames of the mirrors. The real confuses the story as the memory confuses the past.*
All this, one suppposes, continues to depend on a stylistic will. To raise obstacles and suddenly dissolve them. The circus spectacle is absolutely unrealistic, incredible in movement, in sounds, in volume, in symbolism. Around Lola, an almost immobile idol, morally crucified, offered as a meal for voyeruism, the present makes the past go round, partly acted, partly mimed, and, aboveall, verbally recounted by a ringmaster (Peter Ustinov). But without this movement, could we take account that every coincidence between the past and the record is impossible because one moves and the other does not?
Barthélemy Amengual, “Il faut écrire comme on se souvient”: la poétique de Max Ophuls, “1895”, *n. 34-35, October 2001*

BAD DAY AT BLACK ROCK Stati Uniti, 1955 Regia: John Sturges

■ T. it.: Giorno maledetto; Sog.: Don McGuire dal romanzo "Bad Day at Hondo" di Howard Breslin; Scen.: Millard Kaufman; F.: William C. Mellor; Mo.: Newell P. Kimlin; Scgf.: Fred MacLean, Edwin B. Willis; Mu.: André Previn; Int.: Spencer Tracy (John J. Macreedy), Robert Ryan (Reno Smith), Anne Francis (Liz Wirth), Dean Jagger (Sceriffo Tim Horn), Walter Brennan (Dott. T.R. Velie Jr.), John Ericson (Pete Wirth), Ernest Borgnine (Coley Trimble), Lee Marvin (Hector David), Russell Collins (Sig. Hastings), Walter Sande (Sam); Prod.: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); Pri. pro.: Los Angeles, 8 dicembre 1954 ■ 35mm. D.: 81'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: George Eastman House per concessione di Hollywood Classics

Bad Day at Black Rock è un'affascinante trasposizione di situazioni e schemi del western: si svolge all'epoca in cui è stato realizzato, con riferimenti alla seconda guerra mondiale invece che all'"Old West". L'arrivo di un uomo con una mano sola (Spencer Tracy) in una piccola comunità provoca la rivelazione di segreti legati al trattamento subìto dai cittadini di origine giapponese durante la guerra, e, più in generale, raggelanti realtà di ordinario razzismo. Il film, popolato da un'affascinante schiera di grandi caratteristi, è privo di sentimentalismi o di strizzatine d'occhio rassicuranti a spettatori benpensanti. Idea e azione sono inseparabili come dovrebbero essere in una storia della grande tradizione western che si rispetti. Wim Wenders ha scritto le note migliori sul film (il brano che preferisco inizia con le poltrone dell'hotel...): "Fu soltanto dopo un po' che realmente scoprii che cosa stava succedendo in questo film, quando ho visto le poltrone logorate nell'ingresso del Black Rock Hotel, compresi che le poltrone non stavano solo lì ferme ma che erano proprio quelle poltrone che dovevano stare lì, il posacenere di fianco ad esse era l'unico posacenere che si potesse pensare accanto a queste poltrone, la slot machine, con il suo braccio metallico, di fianco al banco d'accoglienza era l'unica slot machine collocabile in un albergo del genere in un posto del genere nel Midwest. Tutto in questo film era assolutamente preciso, giusto ed appropriato. Ogni oggetto era al suo posto in modo tale da riuscire a formare il suo senso compiuto, poteva distaccarsi da tutto quello che lo circondava ma proprio per quello era perfettamente appropriato con il resto. (…) Il film ha mantenuto l'atmosfera delle immagini colorate, nell'insieme è come un dipinto. Le immagini immobili del paesaggio, che sono sempre visibili dalle finestre o dalle porte, assomigliano più alle immagini di Magritte che al paesaggio vero che possiamo vedere nelle riprese esterne, ma che anche allora crea l'impressione di una scena costruita in uno studio gigantesco la quale si estende fino all'infinito baciando il cielo". (Wim Wenders, *Emotion Pictures*)
Peter von Bagh

Bad Day at Black Rock *is a fascinating transposition of western situations and schemes: it takes place in the time of its making, with associations of second world war instead of those of 'old west'. The arrival of one-handed man (Spencer Tracy) into a small community starts to open secrets relating to the treatment of the Japanese citizens during the war, and more generally, cold realities of everyday racism. The film, populated by a captivating bunch of great character actors, is devoid of sentimental turns or familiar coup-d'oeil's for liberal-minded spectator. Idea and action are inseparable as they should in a story respectful of the great western tradition. Wim Wenders has written the best lines about the film (my favourite passage starts with armchairs of the hotel...):*
"It was only after a while that I suddenly discovered what was really happening in this film, when I saw the worn-out seats in the foyer of the hotel in Black Rock: these seats didn't simply stand around there, they stood around as precisely the chairs that had to be there, the ashtray beside them was the only possible ashtray for these seats, the one-armed bandit was the only conceivable slot-machine for a hotel like that in a town in the Mid-West. Every thing in this film, by itself, was the most exact and the most right and the most suitable that could be. Every object was so right that it could form a completely self-contained sentence, it could be distinguished from all the others around it, but for precisely this reason it suited everything else perfectly. (...) The film retains the impression that the coloured photographs have left behind. All the way through it looks hand-painted. *The backdrops of the landscape that constantly show through windows or doors have more in common with paintings by Magritte than with the real landscape shown in the outdoor scenes. But even these look much more like a mile-wide, sky-high stage-set built in a gigantic studio." (Wim Wenders,* Emotion Pictures*)*
Peter von Bagh

HOUSE OF BAMBOO Stati Uniti, 1955 Regia: Samuel Fuller

■ T. it.: La casa di bambù; Sog.: Harry Kleiner; Scen.: Harry Kleiner, Samuel Fuller; F.: Joseph MacDonald; Mo.: James B. Clark; Scgf.: Stuart A. Reiss, Walter M. Scott; Co.: Charles LeMaire; Mu.: Leigh Harline; Su.: Harry M. Leonard, John D. Stack; Int.: Robert Ryan (Sandy Dawson), Robert Stack (Eddie Kenner), Shirley Yamaguchi (Mariko), Cameron Mitchell (Griff), Brad Dexter (Capitano Hanson), Sessue Hayakawa (Ispettore Kito), Biff Elliot (Webber), Sandro Giglio (Ceram), Elko Hanabusa; Prod.: 20th Century-Fox Film Corporation; Pri. pro.: Los Angeles, 28 giugno 1955 ■ 35mm. D.: 102'. Col. Versione inglese-giapponese / English-Japanese version ■ Da: 20th Century-Fox per concessione di Hollywood Classics

House of Bamboo è sia un film di guerra che un *noir*: Fuller era legato ad entrambi i generi per l'esperienza personale ed era molto consapevole che le prassi moderne del crimine erano conseguenze della guerra. *House of Bamboo* è un film spartiacque. Il tema di base è, infatti, la demarcazione continua delle frontiere tra l'apparenza e la realtà. Nulla è certo, nulla è quello che sembra. Il protagonista "Eddie Spanier" si infiltra con una falsa identità tra i gangster che controllano il mondo degli affari a Tokyo. Nonostante sia un membro dell'esercito, si comporta nella sua vita lavorativa e in quella privata come un gangster. Nel punto focale si trova "l'American Way of Life" di cui è sotto osservazione il satellite asiatico. La politica, il crimine, la morale e la questione razziale sono tutti al centro del film, non come delle tesi ma quasi come pugnalate. Fuller sostiene il principio dello scoop: la violenza, oltre che nella storia, è anche nello stile. Già l'inizio è uno shock: il treno, le armi, gli strangolatori silenziosi. L'abilità drammaturgica del giornalista da tabloid è resa magistralmente dal CinemaScope.
Il film cattura il linguaggio della Guerra Fredda che è un campo minato di contraddizioni complesse e assurde. Il crimine è il generatore di tutta l'attività umana. "Le relazioni" delle nazioni si basano sui sospetti e la forma predominante in cui si esprimono i sospetti è la violenza. La relazione standard tra uomo e donna è una sorta di variante della prostituzione. Il protagonista stesso è un insieme di contraddizioni: rappresentante della giustizia, atroce figura di Giuda, traditore dell'amico, se tale si può considerare il boss (Robert Ryan) solo perché accoglie "Eddie Spanier" tra i suoi. Visto che Fuller non è mai coerente, egli può essere da un lato convulso e melodrammatico e allo stesso tempo un analista efficace e acuto come Brecht.
Peter von Bagh

House of Bamboo *is a war film as well as a film-noir: Fuller was dedicated to both genres due to personal experience and his awareness that modern criminal practices were the consequences of war.* House of Bamboo *is a divided film. In fact, the dominant theme is the constantly changing boundary between appearance and reality. Nothing is certain, nothing is what it appears to be. Working undercover, the lead character "Eddie Spanier" infiltrates a group of gangsters who control the Tokyo business world. Despite being a member of the military, he behaves like a gangster both at work and in private. The "American Way of Life" of the Asian satellite Country is under observation. Politics, crime, morality and the issue of race are all at the center of this film, hitting hard like a punch. Fuller is a believer in the scoop: it's not just the story that is violent, but the style too. The film's opening makes a sudden impact: the train, the weapons and the silent stranglers. The dramaturgical ability of the tabloid journalist comes across magnificently in CinemaScope.*
The film captures the language of the Cold War, a minefield of complex and absurd contradictions. Crime is the driving force of all human activity. "Relations" between Countries are based on suspicion, and the best means for expressing suspicion is violence. The standard relationship between a man and a woman becomes a kind of prostitution. The lead character is also full of contradictions: a representative of justice or the cruel figure of Judas who betrays his friend, if the gang's ringleader played by Robert Ryan can be considered such because he accepts and befriends "Eddie Spanier". Fuller's work is never homogeneous; he can be a restless melodramatic and, at the same time, a sharp and effective analyst like Brecht.
Peter von Bagh

IT'S ALWAYS FAIR WEATHER Stati Uniti, 1955 Regia: Stanley Donen, Gene Kelly

■ T. it: È sempre bel tempo; Sog., Scen.: Betty Comden, Adolph Green; F.: Robert J. Bronner; Mo.: Adrienne Fazan; Scgf.: Hugh Hunt, Edwin B. Willis; Co.: Helen Rose; Mu.: André Previn; Int.: Gene Kelly (Ted Riley), Dan Dailey (Doug Hallerton), Cyd Charisse (Jackie Leighton), Dolores Gray (Madeline Bradville), Michael Kidd (Angie Valentine), David Burns (Tim), Jay C. Flippen (Charles Z. 'Charlie' Culloran); Prod.: Métro-Goldwyn-Mayer (MGM); Pri. pro.: New York, 11 agosto 1955 ■ 35mm. D.: 102'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: George Eastman House per concessione di Hollywood Classics

It's Always Fair Weather, ultimo atto della trilogia che inizia con *On the Town* e che ha come film centrale il famoso *Singin' in the Rain*, è un ritratto satirico e malinconico delle contraddizioni dell'epoca di Eisenhower. Anche se è tutto rose e fiori, succede una cosa terribile. Tre compagni di guerra si giurano eterna amicizia, ma quando si rivedono dieci anni dopo scoprono di non avere niente in comune. Amareggiati e delusi dall'esaltazione dei valori materiali per i quali gli anni '50 sono giustamente famosi, scoprono che lo spazio della gioia è diventato il teatro della malinconia. Il senso della vita cade a pezzi, il glorioso schermo CinemaScope trema davanti alla rassegnazione e all'amarezza.

Uno dei tre ragazzi è Gene Kelly, quindi ci troviamo di fronte all'indimenticabile trio di *On the Town*, di cui il film è sia una continuazione, sia una nuova lettura resa critica dai tempi. È uno sguardo alla tradizione di genere e al rinnovamento, che si trasforma in tragedia quando la forma vitale del genere comincia a svanire; ciò che seguirà sarà dominato dai "book musical" di Broadway. Questo è ciò che crea la strana atmosfera del film: è divertente solo a tratti e quasi per forza. Il tema è troppo duro per essere trattato con leggerezza. La grande sequenza finale è ambientata in uno studio televisivo e in maniera comica risolve i problemi 'esistenziali' dell'epoca con gli assurdi metodi di quel tempo.

It's Always Fair Weather non sarà uno dei musical più divertenti, ma è un film saggio, umano e pungente, un classico film sui vecchi amici. Inoltre ha ispirato alcune magnifiche variazioni sul tema, come *C'eravamo tanti amati* (1974) di Ettore Scola, che modifica in modo essenziale la storia originale e i suoi significati più profondi.

Peter von Bagh

It's Always Fair Weather, *the finale of the trilogy which has* On the Town *as its beginning and* Singin' in the Rain *as its famous middle film, is a satirical and melancholy bookend about the contradictory emotions of the Eisenhower Era. Even if it's still mainly about smiles and joy, something fatal has happened. The war buddies have a sacred agreement about eternal friendship. Time, however, has worked its ways, and now* ten years later *the guys regard each other as intolerable. In fact, they are disappointed about themselves, after a blatant sell-off to the materialist values for which the 1950s is justly famous. The space of joy has now become the stage of melancholy, and the sense of life is falling apart. The glorious CinemaScope screen is trembling with resignation and disappointment.*

One of the three guys is Gene Kelly, which means we are face-to-face with the unforgettable trio of On the Town. *This is both a continuation and a new reading, made critical by the times. It's not only a genre tradition but a renewal, all the more tragic since the film was made at the moment when the genre was in the process of vanishing in its vital form; what followed would be dominated by the Broadway-based "book musical". This creates the strange feel of the film: it's funny only at times, and almost as if by force. Naturally so. The question of whether an individual can face himself is a tough one. The finale, a great sequence, takes place in a television studio, and solves the "existentialist problems" comically and appropriately in the absurd methods of the age.*

It's Always Fair Weather *might not be one of the most entertaining musicals, but it is a wise, human, and painfully true one, a classic "buddy movie". It also inspired a magnificent cinematic comment, Ettore Scola's* C'eravamo tanti amati *(1974), which creates an essential variation on the original's story line and inner meanings.*

Peter von Bagh

MAN OF THE WEST Stati Uniti, 1958 Regia: Anthony Mann

■ T. it.: Dove la terra scotta; Sog.: tratto dal romanzo "The Border Jumpers" di Will C. Brown; Scen.: Reginald Rose; F.: Ernest Haller; Mo.: Richard Heermance; Scgf.: Edward Boyle; Mu.: Leigh Harline; Su.: Jack Solomon; Int.: Gary Cooper (Link Jones), Julie London (Billie Ellis), Lee J. Cobb (Dock Tobin), Arthur O'Connell (Sam Beasley), Jack Lord (Coaley), John Dehner (Claude), Royal Dano (Trout), Robert J. Wilke (Ponch); Prod.: Walter Mirisch Co. per United Artists; Pri. pro.: Los Angeles, 12 settembre 1958 ■ 35mm. D.: 100'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Cinémathèque Française per concessione di Hollywood Classics

Man of the West potrebbe essere considerato il miglior western di Anthony Mann, se non addirittura uno dei più grandi film americani. Come in *The Man from Laramie*, il soggetto si avvicina al confronto diretto con Shakespeare che il regista aveva sempre sognato. I temi trattati in questo film quasi astratto e stilizzato sono incredibili: la maturità, il rapporto immaginario tra padre e figlio, la scoperta della dignità e dell'identità, il feudo della famiglia, l'idea della famiglia come compensazione (con il furto sociale come principio dominante), gli impulsi umani nascosti e distruttivi, il senso della perdita e la pura follia. Nel 1959 Jean-Luc Godard scrive uno splendido articolo intitolato *Mann of the West*: "L'originalità di Anthony Mann è rappresentata dalla capacità di arricchire semplificando al massimo. Appena compare, Gary Cooper è inquadrato con un piano americano. Attraversa quasi tutto il campo per guardare la città deserta e poi - invece di un controcampo della città seguito da un'inquadratura del viso di Gary Cooper che osserva - una carrellata laterale inquadra Gary Cooper che immobile fissa la città deserta. La genialità sta nella partenza del carrello dopo che Gary Cooper si sposta, perché è questa dislocazione nel tempo che permette una simultaneità spaziale: in un colpo solo abbiamo sia il mistero della città deserta, sia lo sgomento di Gary Cooper davanti a quel mistero. Con Anthony Mann ogni inquadratura comprende sia l'analisi che la sintesi o, come ha notato Luc Moullet, sia l'istintivo che il premeditato." Godard conclude l'articolo con la celebre frase: "In *Man of the West* il volto amorfo di Gary Cooper appartiene al mondo minerale: un'altra prova che Anthony Mann ritorna alle verità primordiali."
Peter von Bagh

Man of the West *might be the greatest of Anthony Mann's westerns as well as more generally one of the great American films. As in* The Man from Laramie*, the argument comes close to the direct confrontation with Shakespeare the director was dreaming of. In any case, the thematical movements growing from an almost nakedly abstract and stylized film are staggering: the sense of growing old, the imaginary relationship between father and son, the discovery of dignity and identity, the family feud, the idea of compensation family (with social robbery as the dominant principle), the hidden and destructive impulses of man, the sense of loss and sheer madness. Jean-Luc Godard worded a brilliant critique (titled* Mann of the West*) in 1959: "The originality of Anthony Mann is that he is able to enrich while simplifying to the extreme. As he comes out, Gary Cooper is framed in medium shot. He crosses almost the entire field of vision to look at the deserted town, and then (rather than have a reverse angle of the town, followed by a shot of Gary Cooper's face as he watches) a lateral tracking shot reframes Cooper as he stands motionless, staring at the empty town. The stroke of genius lies in having the track start after Gary Cooper moves, because it is this dislocation in time which allows a spatial simultaneity: in one fell swoop we have both the mystery of the deserted town, and Gary Cooper's sense of unease at the mystery. With Anthony Mann, each shot comprises both analysis and synthesis, or as Luc Moullet noted, both the instinctive and the premeditated."*
And let's add the famous last words of Godard's article: "In Man of the West*, Gary Cooper's amorphous face belongs to the mineral kingdom: thus proving that Anthony Mann is returning to the basic truths."*
Peter von Bagh

RIDE LONESOME Stati Uniti, 1959 Regia: Budd Boetticher

■ T. it.: L'albero della vendetta; Ass. r.: Jerrold Bernstein; Scen.: Burt Kennedy; F.: Charles Lawton Jr.; Mo.: Jerome Thoms; Scgf.: Robert Peterson; Mu.: Heinz Roemheld; Su.: Harry Mills; Int.: Randolph Scott (Ben Brigade), Karen Steele (Sig.ra Lane), Pernell Roberts (Sam Boone), James Best (Billy John), Lee Van Cleef (Frank), James Coburn (Whit); Prod.: Budd Boetticher per Ranown Pictures Corp; Pri. pro.: 15 febbraio 1959 ■ 35mm. D.: 75'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia ■ Restauro digitale a cura di Sony Columbia realizzato presso il laboratorio Cineric (New York): il negativo originale, in pessime condizioni, è stato acquisito a 4K con uno scanner Oxberry adattato per l'occasione e sono stati generati files 10-bit log DPX. La correzione del colore è stata effettuata tramite il sofware Lustre; il nuovo negativo è stato stampato con Arrilaser / Digitally restored by Sony Columbia at Cineric laboratory (New York): the severely faded original negative was scanned at 4K on a specially-adapted Oxberry film scanner to convert the various elements into data files in 10-bit log DPX. Color grading was on the Lustre and the film out to a new negative was on the Arrilaser.

I viaggi attraverso un paese pericoloso. Una vita austera, e che vita potrebbe essere. Circostanze dove continuamente in un gruppetto di pochi si formano attriti tra gli amici male assortiti, combinazioni d'amicizia e di contraddizioni profonde, la vita vera caratterizzata dalla nostalgia e da grandi soddisfazioni, come violenza e humor assurdo in un modo che ci ricorda che il regista della leggendaria serie *Ranown* (regista Boetticher, produttore Brown e sceneggiatore Burt Kennedy) fu l'esempio più evidente e più forte seguito da Peckinpah in alcuni aspetti delle sue opere. *"Pas de symboles, pas d'arrière-plans philosophiques, pas l'ombre de psychologie"* ("Niente simboli, niente sfondi filosofici, neanche un'ombra di psicologia"), scriveva André Bazin, giudicando *Seven Men from Now* di Boetticher il "western perfetto" e notando che nei western del regista *"une splendeur spécifique surgit de la superposition de l'extrême convention et de l'extrême féalité"* ("Uno splendore specifico emerge dalla sovrapposizione dell'estrema convenzione e dell'estrema fedeltà"). Inoltre: *"Boetticher a su se servir prodigieusement du paysage, de la matière variée de la terre, du grain et de la forme des rochers. Je ne pense pas non plus que la photogénie du cheval ait été depuis fort longtemps aussi bien exploitée"* ("Boetticher ha saputo servirsi in modo prodigioso del paesaggio, della varia materia della terra, della testura e della forma delle rocce. Non penso nemmeno che la fotogenia del cavallo sia stata sfruttata cosi bene da tanto tempo").

"Un uomo deve avere un motivo per andare a cavallo in mezzo a questi paesaggi", sintetizza Randolph Scott in *Ride Lonesome*. Si tratta ancora di una storia di vendetta, come così spesso nei film di William S. Hart – di cui l'erede più autentico quale star del western, era Randolph Scott. Il protagonista è un prigioniero dei demoni della vita, che non potrà essere libero prima di aver vendicato l'assassinio di sua moglie. Il colpevole, l'arcidelinquente Lee Van Cleef (possiamo benissimo immaginare che Sergio Leone l'abbia notato proprio in questo ruolo), ha impiccato la moglie di Randy. Non si tratta dell'unico delinquente della storia e lo smalto del racconto nasce dal modo in cui rimane ambigua, per tutto il tempo, la demarcazione delle frontiere tra "buoni" ed "cattivi". La tessitura è anche umoristicamente varia, ricca di charme comico in cui il nucleo è la comprensione delle cose fondamentali della vita, come la consapevolezza di quanto sia irraggiungibile, nella nostra esistenza, la semplice felicità. Tutti, appunto, sembrano rimanerne al di fuori per un soffio, tranne l'eroe. Anche il premio della bontà è amaro. La vita è qualcosa che va al di là della morale.

Peter von Bagh

Travels through a dangerous country. An austere life and what life might be. Circumstances in which there are continuous clashes within a little group of people, between the ill-assorted friends, combinations of friendship and of profound contradictions, real life characterised by nostalgia and great pleasures, also violence and humour in a way that recalls that the director of the legendary series Ranown *(directed by Boetticher, producer Brown and writer Burt Kennedy) was the most evident and the strongest influence on Peckinpah in some aspects of his work.* "Pas de symboles, pas d'arrière-plans philosophiques, pas l'ombre de psychologie" *("No symbols, no philosophical background, no shadow of psychology"), wrote André Bazin, judging Boetticher's* Seven Men from Now *the "perfect western" and noting that in the director's westerns* "une splendeur spécifique surgit de la superposition de l'extrême convention et de l'extrême féalité" *("A specific splendour emerges from the superimposition of extreme convention and extreme fidelity"). Moreover:* "Boetticher a su se servir prodigieusement du paysage, de la matière variée de la terre, du grain et de la forme des rochers. Je ne pense pas non plus que la photogénie du cheval ait été depuis fort longtemps aussi bien exploitée" *("Boetticher has understood how to use the landscape in a prodigious fashion, the varied matter of the earth, of the grain and the form of the rocks. Moreover I do not think that the photogeny of the horse has been so well exploited for a very long time").*

"A man has to have a reason to ride a horse through country like this", summed up Randolph Scott in the film Ride Lonesome. *Again it is the story of a vendetta, as often in the films of William S. Hart – whose most authentic heir as a western star was Randolph Scott. The protagonist is a prisoner of the demons of life, and will not be free until he avenges the murder of his wife. The killer, arch-delinquent Lee Van Cleef (we can very well imagine that Sergio Leone had spotted him just from this role), has hanged Randy's wife. But he is not the only delinquent in the story and the brilliance of the narrative comes from the way in which the demarcation of the frontier between the "good" and the "bad" is always ambiguous. The composition is also humorously varied, full of comic charm at the centre of which is an understanding of the fundamental things of life, like the consciousness of how unattainable is simple happiness in our existence. Everyone seems to remain just outside this, except for the hero. Also the reward of goodness is sad. Life is something that goes beyond the moral.*

Peter von Bagh

PROGETTO MIDAS - MOVING IMAGES DATABASE FOR ACCESS AND RE-USE OF EUROPEAN FILM COLLECTIONS

www.filmarchives-online.eu
portale web degli archivi cinematografici europei
presenta

Scene dal passato urbano europeo

Il patrimonio cinematografico europeo è disperso in tutta Europa. Localizzare le immagini in movimento è un processo complesso, lungo e costoso. Le barriere linguistiche e le scarse opportunità di avere informazioni complicano l'accesso ai materiali d'archivio in Europa. Dal febbraio 2007, il portale web filmarchives online fornisce un accesso facilitato alle collezioni di immagini in movimento di numerose cineteche europee, consentendo la ricerca all'interno di un numero crescente di singoli cataloghi d'archivio. Attualmente sono reperibili circa 20.000 film, e il numero è in costante aumento. L'interesse principale di filmarchives online si focalizza sui materiali non-fiction: documentari e film didattici, cinegiornali, film pubblicitari, scientifici, industriali, di viaggio e sportivi, come anche film di animazione.
filmarchives online si rivolge a gruppi di utenti che spaziano dal settore della ricerca scientifica a quello dei professionisti dei media e della produzione cinematografica. La ricerca delle immagini in movimento può essere effettuata per titolo, contenuto, informazioni filmografiche e caratteristiche fisiche. I risultati della ricerca forniscono sia informazioni sulla reperibilità e la localizzazione dei materiali, che i contatti necessari per facilitare l'accesso alle immagini.
filmarchives online è il risultato del progetto MIDAS (Moving Image Database for Access and Re-use of European Film Collections), cominciato nel gennaio 2006 come progetto pilota del programma MEDIA Plus della Comunità Europea. Coordinato dal Deutsches Filminstitut, attualmente MIDAS

www.filmarchives-online.eu
a Web Gateway to European Film Archives
presents

Scenes from Europe's Urban Past

The European film heritage is dispersed across Europe. Locating moving images is a complex, time consuming, and costly process. Language barriers and the scarcity of information opportunities are complicating the access to archival films in Europe. Since February 2007, the unique web gateway filmarchives online provides easy access to moving image collections from several European film archives. It allows the search throughout an increasing number of individual archival catalogues. Currently, about 20,000 film works are available, and the inventory is constantly growing. The focus of filmarchives online is on non-fiction material: documentary and educational films, newsreels, advertising films, scientific, industrial, travelogue, and sports films, as well as animation films.
filmarchives online aims at user groups ranging from the area of scientific research to the professional media and film production domain. Moving images can be searched for by title, content, filmographic information and physical characteristics. Search results provide information about existence and location of the materials as well as contact information to facilitate access to the moving image items.
filmarchives online is the result of the MIDAS project (Moving Image Database for Access and Re-use of European Film Collections).
MIDAS initiated in January 2006 as a pilot project in the MEDIA Plus programme of the European Community. It is co-ordinated by the Deutsches Filminstitut and joins 18 institutions dedicated to collecting and pre-

coinvolge diciotto istituzioni impegnate nel recupero e nella conservazione del patrimonio cinematografico europeo. I partner del progetto aggiungono estratti dai propri database direttamente nel portale. Ogni istituzione coinvolta incrementa, arricchisce e integra i propri dati in maniera indipendente. In questo modo filmarchives online sta diventando un punto di riferimento importante per la ricerca e la localizzazione di materiali d'archivio e immagini in movimento in tutta Europa.
filmarchives online mette a disposizione dati provenienti da diciotto archivi europei: British Film Institute (Londra); Bundesarchiv-/Filmarchiv (Berlino); Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelles); Cineteca del Comune di Bologna; Cineteca del Friuli (Gemona); DEFA Stiftung (Berlino); Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen (Berlino); Deutsches Filminstitut - DIF e.V. (Francoforte /Main); Fondazione Cineteca Italiana (Milano); IWF Knowledge and Media (Göttingen); LICHTSPIEL / Kinemathek Bern; Lietuvos Centrinis Valstybès Archyvas (Vilnius); Magyar Nemzeti Filmarchívum (Budapest); Národní Filmový Archiv (Praga); Nasjonalbiblioteket (Oslo); Nederlands Filmmuseum (Amsterdam); Slovenska kinoteka (Lubiana); Tainiothiki tis Ellados (Atene).
Siete invitati a una proiezione che presenta materiali di spicco conservati dagli archivi coinvolti nel progetto, sul tema delle città europee nel XX secolo: documentari e animazioni dal 1909 al 1978, che offrono una visione della vita nelle grandi e piccole città, mostrano l'evoluzione dei luoghi e l'atmosfera delle città in tempi diversi.

serving the European film heritage. The project partners contribute extracts from their local archive databases directly to the portal. Each participating institution continously enriches and improves its data independently. Thus, filmarchives online is emerging as a central point of reference for searching and locating archival moving image material in Europe.
filmarchives online features data of 18 European film archives: British Film Institute (London); Bundesarchiv/Filmarchiv (Berlin); Cinémathèque Royale de Belgique (Brussels); Cineteca del Comune di Bologna; La Cineteca del Friuli (Gemona); DEFA Stiftung (Berlin); Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen (Berlin); Deutsches Filminstitut – DIF e.V. (Frankfurt/Main); Fondazione Cineteca Italiana (Milano); IWF Knowledge and Media (Göttingen); LICHTSPIEL / Kinemathek Bern; Lietuvos Centrinis Valstybès Archyvas (Vilnius); Magyar Nemzeti Filmarchívum (Budapest); Národní Filmový Archiv (Prague); Nasjonalbiblioteket (Oslo); Nederlands Filmmuseum (Amsterdam); Slovenska kinoteka (Ljubljana); Tainiothiki tis Ellados (Athens).
We kindly invite you to a screening of highlights from the participating institutions on the topic of European cities in the 20th century: documentary and animated films from 1909 until 1978, giving insight in the life of big and smaller cities, showing the development of places as well as the mood in cities in different times – the compilation presents a wide spectrum of shortfilms stored in European archives.

DIE FLUGMASCHINE DER BRÜDER Orville und Wilbur Wright Germania, 1909

■ T. ing.: The Flying Machine of the Brothers Orville and Wilbur Wright; Op.: Guido Seeber ■ 35mm. L.: 153 m. D: 5' a 24 f/s. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Deutsche Kinemathek

La preparazione e l'esecuzione del volo turistico sull'area di Tempelhof con la macchina volante dei fratelli Wright.

The preparation and execution of sightseeing flights over the Tempelhof airfield with the Wright brothers' flying machine.

[BOLOGNA] Italia?, 1912?

■ 35mm. L.: 106 m. D.: 6' a 16 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

Da Porta Galliera alla Montagnola, gita turistica attraverso la vecchia Bologna.

From "Porta Galliera" to "la Montagnola", a trip through the old Bologna.

STARÁ PRAHA Cechia, 1912

■ T. ing.: The Old Prague ■ 35mm. L.: 108 m. D.: 4' a 20 f/s. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv

Un viaggio tra le bellezze architettoniche del centro storico di Praga e uno sguardo sulla vita quotidiana nelle strade cittadine

A film view of the architectonic sights of the historical centre of Prague and everyday life in Prague streets.

ERWERBSLOSE KOCHEN FÜR ERWERBSLOSE Germania, 1932 Regia: Ella Bergmann-Michel

■ T. ing.: Unemployed Are Cooking for the Unemployed ■ 35mm. L.: 176 m. D.: 9' a 16 f/s ■ Da: Deutsches Filminstitut

Film promozionale per un'associazione che ha aperto una mensa per poveri nella "Nuova Francoforte".

Promotion for an association that opened a soup kitchen in the "New Frankfurt".

ZEIT IM BILD - DAMALS IN DER GROßSTADT Germania, 1942

■ T. ing.: Time in the Picture - Then in the City ■ 35mm. L.: 244 m. D: 9'. Versione tedesca / German version ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv

Immagini di Berlino dal 1900 al 1905.

Original pictures from 1900 to 1905 of Berlin.

RAPSODIA Italia, 1960 Regia: Nino e Toni Pagot

■ T. ing.: Rhapsody ■ 35mm. L: 60 m. D.: 2'. Senza dialoghi / No dialogues ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

Pubblicità per il marchio Campari, con uno sguardo originale sulla città di Milano.

A commercial for the well-known brand "Campari", with an original view of Milan.

ABENDS AN DER SPREE Repubblica Democratica Tedesca, 1962

■ T. ing.: In the Evening at the Spree ■ 35mm. L.: 300 m. D.: 11'. Versione tedesca / German version ■ Da: DEFA Stiftung

Impressioni di vita notturna berlinese.

The film conveys impressions of night life in Berlin.

TÉR Ungheria, 1971 Regia: István Szábo

■ T. ing.: A Square ■ 35mm. L.: 170 m. D.: 6'. Senza dialoghi / No dialogues ■ Da: Magyar Nemzeti Filmarchívum

Un poema lirico cinematografico. Un giorno nella vita di una piazza, animata da una speciale personalità e da un'intensa espressività metaforica.

An expressive lyric day of a square. A confessional film poem, radiant with collective delight. The square has its own personality and metaphoric intensity.

KONTRASTER I EN BY Norvegia, 1963 Regia: Ulf Balle Røyem

■ Tit. ing.: City of Contrast ■ 35mm. L. 420 m. D.: 15'. Senza dialoghi / No dialogues ■ Da: Nasjonalbiblioteket

Una celebrazione di Oslo, con scene da tutte le stagioni, gente famosa e sconosciuta, il vecchio e il nuovo.

An Oslo celebration with scenes from all seasons, famous and unknown people and old and new characteristics.

CITYSPOTS AMSTERDAM, ATHEN, KÖLN, LONDON, NEW YORK, PARIS

Svizzera, 1978 Regia: Werner Emmisberger

■ 35mm. L.: 300 m. D.: 11'. Senza dialoghi / No dialogues ■ Da: Lichtspiel

Film d'animazione. Dal nulla, con linee ed elementi grafici essenziali, si disegnano davanti ai nostri occhi alcune grandi città.

Animation. Out of nothing, with a few lines and graphic elements, this film literally draws pictures of well known cities.

DER ERSTE AUFSTIEG DES LENKBAREN LUFTSCHIFFES SCHÜTTE-LANZ IN MANNHEIM Germania, 1911

■ T. ing.: The First Rise of the Navigable Airship Schütte-Lanz in Mannheim ■ 16mm. L.: 12 m. D.: 2'. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Deutsche Kinemathek

Il dirigibile è estratto dall'hangar e lentamente si solleva in cielo.

The zeppelin is taken from the hangar and slowly ascends into the air.

METEORA Grecia, 1924

■ 16mm. L.: 45 m. D.: 4'. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Tainiothiki tis Ellados

La vita quotidiana dei monaci della città di Calambaka e in particolare del monastero di Meteora.

The everyday life of monks in the city of Calambaka and particularly in the monasteries of Meteora.

GÖTTINGEN, DIE GARTENSTADT UND SOMMER-UNIVERSITÄT Germania, 1928

■ T. ing.: Göttingen, Garden City and Summer University ■ Digibeta. D.: 5'. Versione tedesca / German version ■ Da: IWF Wissen und Medien

Il più antico documentario a tutt'oggi conosciuto sulla città di Göttingen.

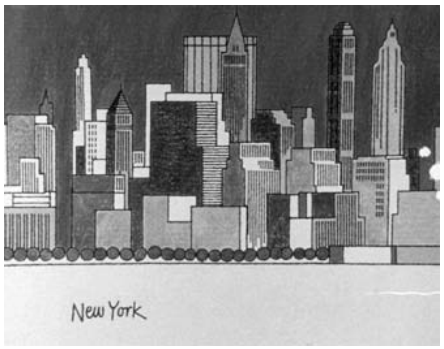
The eldest known film document about Göttingen.

TARYBU LIETUVA NR.29 URSS, 1969 Regia: Gediminas Skvarnavilius

■ T. ing.: Soviet Lithuania No.29 ■ Digibeta. D.: 9'. Versione lituana / Lithuanian version ■ Da: Lietuvos Centrinis Valstybeės Archyvas

Cinegiornale sui nuovi caseggiati a Vilnius, Kaunas, Klaipeda, Palanga, Siauliai, Panevezys e altre città della Lituania nel periodo sovietico.

Newsreel about projection of new house blocks in Vilnius, Kaunas, Klaipeda, Palanga, Siauliai, Panevezys and other towns of Lithuania in the soviet period.



EUROPA CINEMAS

La programmazione culturale nell'era digitale: una proposta per il giovane pubblico oltre il cinema commerciale
Un seminario organizzato da Europa Cinemas

'Il passato non è più quello di una volta'

Europa Cinemas è lieto di collaborare ancora una volta con Il Cinema Ritrovato e con la Cineteca di Bologna con un seminario per gli esercenti cinematografici della rete durante il festival. Il tema di quest'anno ha una doppia valenza: analizzare il modo in cui i cinema specializzati possono contribuire a valorizzare la storia del cinema attraverso la programmazione soprattutto per il giovane pubblico, e capire come sfruttare la tecnologia digitale a tale scopo piuttosto che etichettarla come minaccia per la 'cultura della celluloide.
Durante il seminario della scorsa edizione si sono accesi dibattiti sul ruolo delle presentazioni in digitale per le proiezioni di film storici. I vari partecipanti hanno assistito alla proiezione dello splendido restauro di *Mariti Ciechi* di Stroheim ad opera del Österreichisches Filmmuseum di Vienna in Piazza Maggiore con l'accompagnamento dal vivo di Neil Brand prima di valutare se potesse essere presentato a un pubblico più ampio in digitale in sale non attrezzate per i 35mm. Il patrimonio cinematografico è sempre più disponibile in digitale per uso domestico e per studio. Ma è opportuno utilizzare questo supporto anche nelle sale?
I pareri sono discordanti e i dibattiti continueranno anche quest'anno, ma senza dubbio la tecnologia digitale è ormai una parte integrante del 'cinema', dalla creazione al montaggio e al restauro, ed è sempre più presente nelle sale e nelle proiezioni all'aperto su grandi schermi. I cinema che appartengono alla rete Europa Cinemas, molti dei quali sono provvisti di proiettori ad alta risoluzione da 2K, come possono godere della crescente diffusione di film che un tempo erano rari o sconosciuti, e che ora sono disponibili in digitale? Il valore educativo dei contenuti extra dei DVD può essere sfruttato nei cinema ed essere usato per contestualizzare i classici e i film meno conosciuti della storia del cinema? Cosa si può fare per rendere 'l'esperienza cinematografica' utile e interessante per quel pubblico che vive in un mondo di intrattenimento e informazione digitale?
Sono domande cruciali per i cinema specializzati d'Europa che si riuniscono nella rete Europa Cinemas. Il cinema commerciale verrà totalmente digitalizzato entro i prossimi dieci anni, ma i film più antichi, i

Cultural programming in the digital age: extending choice beyond the mainstream for youth audiences
A workshop organised by Europa Cinemas

'The past isn't what it used to be'

Once again, Europa Cinemas is happy to continue its collaboration with Il Cinema Ritrovato and the Cineteca di Bologna, by holding a workshop for cinema programmers from across the network during the festival. Our theme this year is twofold: to review how specialist cinemas can actively contribute to creating a sense of cinema's history through their programme, especially for youth audiences; and to learn how digital technologies can help them do so – rather than being seen as a threat to the 'culture of celluloid'.
During last year's workshop, there were lively debates about the role of digital presentation in historical screenings. Delegates saw the magnificent restoration of Stroheim's Blind Husbands *by the Austrian Filmmuseum, shown in Piazza Maggiore with live accompaniment by Neil Brand, before considering whether this could be more widely seen in digital format at cinemas not equipped to show it in 35mm. Increasingly, cinema heritage is being made available in digital formats for home viewing and study, but should this extend into public presentation?*
There are passionately held views on both sides – which will no doubt continue this year – but no-one can doubt that digital technologies are now an integral part of 'cinema', from origination, through editing and restoration, and increasingly in cinemas, and for large-scale open-air presentations. How can cinemas that belong to the Europa Cinemas network, many of which now have high-quality 2K digital projection, benefit from the increasing availability of films that were once rare or even unknown, but are now available 'in digital'? Can the educational value of DVD 'extras' be carried into the cinema, and used to contextualise classics and little known films from cinema history? How can the 'cinema experience' be made to seem relevant and attractive to audiences who increasingly live in a world of digital entertainment and information?
These are vital questions for Europe's specialist cinemas, gathered into the Europa Cinemas network. Few doubt that mainstream film exhibition will be entirely digital within the coming decade. But should older films, and archive restorations, still be shown as prints – even if

restauri, i materiali d'archivio dovranno continuare a essere proiettati in pellicola, anche se questo costituisce un vantaggio in termini di apparecchiature? La questione è estremamente pratica per i proprietari di cinema, i distributori e gli archivi e per le organizzazioni nazionali ed europee che li sostengono. In che direzione dovranno essere diretti i finanziamenti e le iniziative? Ma la questione è anche estetica ed etica.
Il fantasma che infesta lo studio della storia e della teoria del cinema viene spesso chiamato 'indessicalità', la convinzione - espressa da grandi teorici come André Bazin o Christian Metz - secondo cui il cinema trae forza e specificità dalla relazione ottica tra l'immagine fotografica e la realtà. Nonostante i 'trasparenti' e i trucchi che hanno sempre fatto parte del cinema fin dai tempi di Méliès, Segundo de Chomon e Robert Paul, la base fotografica del cinema è sempre stata una garanzia unica, un contratto tra gli artisti e gli spettatori. Almeno così pensavamo. Dal momento in cui la manipolazione digitale ha fatto il suo ingresso nella catena di produzione del cinema raggiungendo una posizione di controllo di quasi tutto il processo – compresa la produzione di 'copie' digitali degli acetati originali – dobbiamo chiederci quanto sia fondamentale la fotochimica per l'ontologia del cinema.
Sarebbe un paradosso se coloro i quali oggi difendono la valenza artistica del cinema basassero i propri argomenti sugli stessi fondamenti di 'autenticità' usati per le tradizionali opere su tela, visto che già negli anni '30 il cinema venne definito in base alla 'riproducibilità tecnica' nella celebre frase di Walter Benjamin. Quindi come André Malraux promosse il libro di storia dell'arte illustrato perché costituiva un 'museo senza muri', così noi potremmo considerare lo stato attuale delle edizioni dei film in DVD come una storia del cinema senza le limitazioni della disponibilità delle copie, che oramai hanno raggiunto punti critici.
Questi dibattiti sono sia pratici che teorici e Bologna è il luogo ideale per continuarli, nello scenario della Cineteca e circondati dalle ricchezze del Cinema Ritrovato, con esperti di ogni genere che arricchiranno le nostre discussioni. Quest'anno presteremo maggiore attenzione al modo in cui la comunicazione digitale può esaltare l'identità e l'attrattiva delle sale, soprattutto per il pubblico giovane. Ci sarà una sezione dedicata ai cortometraggi presentata da Mark Cosgrove del Watershed Media Centre di Bristol, direttore dell'*Encounters Short Film Festival*. Ascolteremo le esperienze di alcuni cinema membri di Europa Cinemas che hanno curato programmazioni specializzate tratte dagli archivi, scopriremo come coinvolgere la 'Generazione Einstein', come l'hanno definita Jeroen Boschma e Inez Groen, e chiederemo di nuovo ai partecipanti di votare i Top Ten europei, i film che il pubblico giovane non può perdere.
Ian Christie, vice presidente di Europa Cinemas

this remains practical in terms of equipment? This issue is a severely practical issue for cinema owners, distributors and archives, and for the national and European organisations which support them. Where should the funding and effort be directed? But it is also a matter of aesthetics and perhaps ethics.
The ghost that is haunting academic film and media theory is sometimes called 'indexicality' – the belief articulated by great theorists from André Bazin to Christian Metz that cinema draws its power and specificity from the optical relationship between the photographic image and reality. Despite 'process shots' and the trickery that has always been a part of cinema since the days of Georges Méliès, Segundo de Chomon and Robert Paul, the photographic basis of cinema has always provided a unique guarantee, a contract between artists and audience. Or so we believed. But as digital manipulation began to enter cinema's production chain, and now stands poised to embrace the entire process – including the provision of digital 'copies' of acetate originals – we have to ask ourselves how fundamental the photochemical was to our ontology of cinema.
It would be ironic if the defenders of cinema as an art today based their arguments on the same grounds of 'authenticity' that were once used for traditional works of art on canvas. Ironic, since cinema was defined as long ago as the 1930s by its reliance on 'mechanical reproduction', in Walter Benjamin's famous phrase. And just as André Malraux argued for the illustrated book of art history as a 'museum without walls', so we might consider the present state of specialist DVD publishing as a kind of cinema history without the limitations of print availability, which have now become extreme.
These debates are both practical and theoretical – and Bologna is an ideal place to continue them, in the setting of the Cineteca and surrounded by the riches of Il Cinema Ritrovato, with experts of many kinds on hand to enrich our discussions. This year we will be paying special attention to how digital communication can enhance the identity and attractiveness of cinemas – especially for young audiences. And there will be a special focus on the short film, presented by Mark Cosgrove from Watershed Media Centre, Bristol, director of the Encounters Short Film Festival. *We will hear about experiences of specialised archival programming from member cinemas, about how to engage with the 'Generation Einstein' audience, defined by Jeroen Boschma and Inez Groen, and once again we will ask our workshop participants to vote for their 'European Top Ten' – the key films that they want young filmgoers to experience.*
Ian Christie, vice-president of Europa Cinemas

FILM RESTORATION SUMMER SCHOOL / FIAF SUMMER SCHOOL 2008

Dopo il successo della Film Restoration Summer School / FIAF Summer School che si è svolta nel mese di luglio 2007 e che ha visto la partecipazione di 30 persone provenienti da 16 Paesi del mondo, la Cineteca del Comune di Bologna propone un nuovo programma di formazione dedicato al restauro cinematografico per il biennio 2008-2009. Con il sostegno della Féderation Internationales des Archives du Film (FIAF), dell'Association des Cinémathèques Européennes (ACE) e del programma MEDIA dell'Unione Europea, nell'estate 2008 verrà organizzato un corso rivolto a studenti che abbiano intenzione di lavorare per gli archivi, mentre nell'estate 2009 verrà realizzato un percorso di formazione professionale per archivisti. La Film Restoration Summer School / FIAF Summer School è strutturata in tre fasi.

La prima si è svolta dal 27 maggio al 27 giugno con l'apprendimento a distanza. I trenta partecipanti selezionati hanno scaricato on-line settimanalmente i testi scelti dallo staff della Summer School, intraprendendo così un percorso di lezioni tecniche e teoriche sui principi del restauro cinematografico, sull'accesso al patrimonio e sulla conservazione.

La seconda fase ha luogo a Bologna dal 28 giugno al 5 luglio, durante il festival del Cinema Ritrovato, tradizionale occasione di incontro e confronto su questioni inerenti l'ambito cinetecario, la conservazione del patrimonio filmico, il restauro cinematografico, il come presentare oggi i film della storia del cinema. Durante la settimana del festival ogni giorno saranno organizzati, all'interno della FIAF Summer School, incontri con alcuni dei più prestigiosi esponenti nel settore del restauro cinematografico. La concomitanza del festival con la Film Restoration Summer School permette ai partecipanti del corso di avvicinarsi alle tematiche della conservazione del patrimonio cinematografico e del restauro attraverso la partecipazione a proiezioni, lezioni e incontri a loro specificatamente dedicati.

La terza fase si svolge sempre a Bologna, dal 7 al 12 luglio, presso il laboratorio di restauro cinematografico L'Immagine Ritrovata dove tutti i partecipanti avranno la possibilità di lavorare a stretto contatto con uno staff altamente qualificato, che li accompagnerà attraverso i vari aspetti del recupero e del restauro delle pellicole. Qui gli studenti potranno confrontarsi direttamente con le diverse fasi in cui si articolano il restauro fotochimico, il restauro digitale e il restauro del suono. Dalla riparazione, attraverso la stampa di matrici di conservazione e lo sviluppo, fino all'ottenimento di un nuovo positivo da proiezione. I partecipanti poi si misureranno anche con le tecnologie digitali, dalla scansione, color correction, digital cleaning, al film recording. Per il suono, dall'acquisizione della colonna al restauro vero e proprio fino al ritorno su pellicola.

After the success of the Film Restoration Summer School / FIAF Summer School held in Bologna in July 2007, attended by 30 people from 16 different Countries, the Cineteca del Comune di Bologna proposes a new training programme about film restoration to be realised in the biennium 2008-2009.

Thanks to the support of the Féderation Internationales des Archives du Film (FIAF), the Association des Cinémathèques Européennes (ACE) and the European Union MEDIA programme, Cineteca del Comune di Bologna will organise in Summer 2008 a course for highly motivated students who wish to work in film archives, while in Summer 2009 a professional training programme for archivists will be held.

The 2008 edition of the Film Restoration Summer School / FIAF Summer School, which will make use of the collaboration of speakers from different countries, will be divided into three phases.

In the first one, from May 27th to June 27th, 2008, a series of online theory lessons with weekly updates will introduce the themes of film restoration.

During the following two weeks, the course will be held entirely in Bologna: from June 28th to July 5th, 2008, it will be possible for all the students to join in the EdCine training programme and in all the initiatives linked to the Festival Il Cinema Ritrovato. This is the yearly occasion for film archives from all over the world to show restored prints and for every participant to meet specialists, technicians, researchers, university teachers who deal with film conservation and restoration. So, the concomitance between the Festival and the Film Restoration Summer School / FIAF Summer School will allow the students to approach the themes of the course through screenings, lessons and meetings reserved to them.

An internship at the restoration laboratory L'Immagine Ritrovata from July 7th to 12th, 2008 will close the training programme: all the participants will have the opportunity to work in close contact with the highly qualified laboratory staff, who will bring them through the different aspects of film restoration. In order to guarantee for all the participants the possibility to interact directly with the machines and the equipment at disposal, students will be divided into groups which will examine the different phases of photochemical restoration, sound restoration and digital restoration.

Further information about the detailed programme, applications and course description are available on the following web sites: www.cinetecadibologna.it and www.immagineritrovata.it.

EDCINE TRAINING ON DIGITAL ARCHIVING - July 3rd and 4th – 9.30 – 13.00 / 14.30 – 18.00

Nel quadro del progetto EDCINE, finanziato da IST 6th Framework Program della Commissione Europea, la Cinémathèque Royale de Belgique promuove una serie di seminari dedicati ad archivisti e professionisti responsabili per la digitalizzazione, l'archiviazione e la distribuzione di materiale d'archivio. Gli incontri sono organizzati in collaborazione con Fraunhofer-Institut für Integrierte Schaltungen IIS (Erlangen), and MOG Solutions (Oporto).
Il programma è diviso in due parti. La prima consiste in una introduzione approfondita alle tecnologie digitali applicate alla conservazione del cinema, e la seconda è centrata sui risultati del progetto.

La prima parte del programma è concepita per essere fruita da:
- responsabili di archivi audiovisivi che hanno in corso o progettano iniziative nel digitale
- personale di archivi cinematografici e televisivi
- managers e tecnici di laboratori di postproduzione digitale
- studenti di cinema e televisione
- industria cinematografica: esercenti, distributori, produttori, ecc.

Il programma dei seminari include i seguenti argomenti:
- gli archivi e l'avvento delle tecnologie digitali
- produrre per il cinema digitale oggi
- formati digitali per le immagini e il suono
- il 'dilemma digitale' e gli obiettivi di EDCine
- JPEG2000 e gli archivi
- MXF, JPEG2000 e EDCine
- archivi audiovisivi e strategie digitali

Altri seminari sono programmati in diversi luoghi in Europa.. Al momento, la lista include:

EDCINE Prima parte: Londra, 24 e 25 Novembre 2008, in collaborazione con BFI/National Film Theatre e**Copenhagen, Inverno 2008** (da confermare), in collaborazione con Danish Film Institute

EDCine Seconda parte: Bruxelles, Primavera 2009 (date da confermare) e **Londra, 28 Maggio 2009** in collaborazione con BFI/National Film Theatre

Guardando al futuro
Nicola Mazzanti

As part of the EDCINE research project – supported by the IST 6th Framework Program of the European Commission *– the Cinémathèque Royale de Belgique organises a training program specifically designed for archivists and professionals responsible for the archiving, digitizing and distribution of archival materials. The training is organised with support and contribution from* Fraunhofer-Institut für Integrierte Schaltungen IIS *(Erlangen), and* MOG Solutions *(Oporto).*
The program is divided in two parts: one designed for all archivists as an in-depth introduction to digital technology applied to film archiving, and a second focused on the results of the EDCine Project, as concrete applications for storing, managing and distributing digitized archival films.
Part One workshops are a preparatory level that covers all the introductory information needed for archivists, technicians and technologists and are beneficial to:
- *Directors and managers of moving image archives, who have, or plan to have, digital projects*
- *Film and TV Archive technical staff concerned with cinema display and digital access*
- *Technical and management staff of digital facilities and post houses intending to provide film and digital services to archives*
- *Students of film and TV archive programmes*
- *Industry: exhibitors, distributors, producers, posthouses*

Topics discussed in the seminar include:
- *Archives and cinémathèques facing advent of Digital in preservation and exhibition*
- *Film for digital cinema today*
- *Digital formats for moving images and audio*
- *Digital dilemma for archives and the objectives for EDCine*
- *JPEG2000 in the archival environment*
- *MXF, JPEG2000 and EDCine*
- *The film (and video) archive and its digital strategies*

Other seminars are scheduled in different locations in Europe. At this time the list includes:

***EDCINE Part One: London, November 24th & 25th, 2008**, in collaboration with BFI/National Film Theatre; **Copenhagen, Winter 2008** (to be confirmed), in collaboration with the Danish Film Institute*

***EDCine Part Two: Brussels, Spring 2009; London, May 28th, 2009** in collaboration with BFI/National Film Theatre*

Nicola Mazzanti

IL CINEMA RITROVATO - DVD AWARDS

La quinta edizione del Premio "Il Cinema Ritrovato - DVD Awards", è riservata a produzioni cinematografiche realizzate in formato DVD e si svolge all'interno della Fiera dell'Editoria Cinematografica. Il Premio intende dare visibilità e incentivare i prodotti di qualità realizzati in tutto il mondo nel settore dell'*home entertainment* di qualità. Al concorso partecipano DVD pubblicati dal 12 maggio 2007 al 9 maggio 2008, relativi a film di acclarata importanza e di produzione anteriore al 1975, rispettando così la vocazione più generale del Festival. I premi previsti sono suddivisi in quattro categorie: Miglior DVD 2007/2008, Migliori bonus, Miglior riscoperta in DVD di un film dimenticato, Migliore collana di DVD.

Giuria:

HERVÉ DUMONT
Nato in Svizzera nel 1943, oltre ad aver lavorato in campo editoriale e nel settore della formazione, Dumont è autore di vari libri sulla storia del cinema, tra cui *Robert Siodmak, le maître du film noir*, *Frank Borzage. Sarastro à Hollywood* e *William Dieterle, un humaniste au pays du cinéma*. Dal 1996 dirige la Cinémathèque Suisse.

ALEXANDER HORWATH
Curatore e critico cinematografico e di arti visive, ha diretto la Viennale – Vienna International Film Festival e, dal 2002, è direttore dell'Oesterreichisches Filmmuseum a Vienna. È autore di pubblicazioni sul cinema della New Hollywood degli anni '60 e '70, sui film dell'avanguardia austriaca, e su autori come Michael Haneke e il film scomparso di Josef von Sternberg, *The Case of Lena Smith*.

MARK McELHATTEN
Curatore di programmazioni film e video dal 1977. Archivista cinematografico per Martin Scorsese. Cofondatore e condirettore della sezione dedicata all'avanguardia del New York Film Festival, giunta ormai al decimo anno di esistenza. Curatore della serie *The Walking Picture Palace*. Collaboratore di vari Festival tra cui quelli di Rotterdam (dal 1999) e Torino.

PAOLO MEREGHETTI
Critico cinematografico e giornalista italiano, è caporedattore spettacoli al "Corriere della Sera" e autore del dizionario *Il Mereghetti*. È stato consulente per il Festival del Cinema di Venezia, ha collaborato con RadioTre e Raitre e ha pubblicato numerosi saggi (su Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette).

The fifth edition of Il Cinema Ritrovato - DVD Awards takes place as part of the festival's Cinema Book and Film Fair. The aim of the award is to draw attention to and encourage quality products made throughout the world in the sector of quality home entertainment. The competition is open to any DVD released between May 12 2007 and May 9 2008, of an important film made prior to 1975 and thus generally in line with the theme of the Festival.
The awards are divided into four categories: Best DVD 2007/2008; Best Special Features; Best Rediscovered Film on DVD; and Best DVD Series.

Jury:

HERVÉ DUMONT
Born in Switzerland in 1943, Dumont, in addition to having worked in both the publishing and training sectors, is also the author of various books on cinema history, including Robert Siodmak, le maître du film noir, Frank Borzage. Sarastro à Hollywood *and* William Dieterle, un humaniste au pays du cinéma. *Since 1996, he is the director of the Cinémathèque Suisse.*

ALEXANDER HORWATH
A curator and writer on film and visual art, he is the former director of the Viennale – Vienna International Film Festival and, since 2002, director of Oesterreichisches Filmmuseum (the Austrian Film Museum) in Vienna. Among his publications are books on New Hollywood Cinema of the 1960s/70s, Austrian avant-garde film, Michael Haneke and Josef von Sternberg's lost film The Case of Lena Smith.

MARK McELHATTEN
Independent Film and Video Curator since 1977. Film Archivist for Martin Scorsese. Co-founder and co-programmer of the New York Film Festival's annual Views from the Avant-Garde, now in its tenth year. Curator of the ongoing touring series The Walking Picture Palace. *Frequent contributing curator to the Rotterdam International Film Festival (since 1999), the Torino Film Festival, and others.*

PAOLO MEREGHETTI
Italian cinema critic and journalist. Currently the head entertainment editor of Corriere della Sera *and author of the dictionary* Il Mereghetti. *He has worked as a consultant for the Venice Film Festival, as well as working with RadioTre and Raitre, and publishing numerous studies (on Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette, etc.).*

PETER VON BAGH
Finlandese, critico cinematografico a partire dagli anni '60, docente di storia del cinema a Helsinki, è direttore artistico del Midnight Sun Film Festival. Produttore e regista, vanta numerose pubblicazioni ed è considerato il più profondo conoscitore dell'opera di Aki Kaurismaki. Dal 2001 è direttore artistico del festival Il Cinema Ritrovato.

PETER VON BAGH
On the scene since the 1960s, this Finnish cinema critic lectures on cinema at Helsinki University, and is also the artistic director of the Midnight Sun Film Festival. A producer and director, he has published numerous works, and is considered the all-time expert on the work of Aki Kaurismaki. Since 2001 he has also been the artistic director of Il Cinema Ritrovato festival.

DVD CANDIDATI / DVD CANDIDATES

ACE IN THE HOLE (USA/1951) di Billy Wilder – THE CRITERION COLLECTION (USA)
L'ARGENT (Francia/1928) di Marcel L'Herbier – CARLOTTA FILMS (Francia)
BOXSET SVENSKA STUMFILMS-KLASSIKER: *KÖRKARLEN* (Svezia/1920) di Victor Sjöström, *HERR ARNES PENGAR* (Svezia/1919) di Mauritz Stiller, *EROTIKON* (Svezia/1920) di Mauritz Stiller, *GÖSTA BERLINGS SAGA* (Svezia/1923-24) di Mauritz Stiller, *TERJE VIGEN* (Svezia/1916) di Victor Sjöström, *HÄHAN* (Svezia/1920-21) di Benjamin Christensen – SVENSKA FILMINSTITUTET
COFFRET DOUGLAS SIRK: *LE SECRET MAGNIFIQUE* (USA/1954), *TOUT CE QUE LE CIEL PERMET* (USA/1955), *LE TEMPS D'AIMER ET LE TEMPS DE MOURIR* (USA/1958), *MIRAGE DE LA VIE* (USA/1959) – CARLOTTA FILMS (Francia)
COFFRET HIROSHI TESHIGAHARA: *LE TRAQUENARD* (Giappone/1962), *LA FEMME DES SABLES* (Giappone/1964), *LE VISAGE D'UN AUTRE* (Giappone/1966) – CARLOTTA FILMS (Francia)
COFFRET JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE: *MACUNAIMA* (Brasile/1969), *LES CONSPIRATEURS* (Brasile/1972), *LE PRÊTRE ET LA JEUNE FEMME* (Brasile/1965), *GUERRE CONJUGALE* (Brasile/1975), *L'HOMME DU BOIS BRÉSIL* (Brasile/1981) – CARLOTTA FILMS (Francia)
DANIÈLE HUILLET ET JEAN-MARIE STRAUB – VOLUME I: *MACHIRKA-MUFF* (Francia-Germania/1962), *NON RÉCONCILIÉS ou SEULE LA VIOLENCE AIDE OÙ LA VIOLENCE RÈGNE* (Francia-Germania/1964-1965), *MOÏSE ET AARON* (Francia-Germania/1974), *DU JOUR AU LENDEMAIN* (Francia-Germania/1996) – EDITIONS MONTPARNASSE (Francia)
THE DRAGON PAINTER (USA/1919) di William Worthington – MILESTONE FILM & VIDEO (USA)
EROTIKON (Cecoslovacchia/1929) di Gustav Machatý – NARODNI FILMOVY ARCHIV / FILMEXPORT HOME VIDEO (Repubblica Ceca)
GAUMONT, LE CINÉMA PREMIER 1897 – 1913 - VOLUME I (*Alice Guy*, *Louis Feuillade*, *Léonce Perret*) – GAUMONT VIDÉO (Francia)
GEORGES MÉLIÈS: FIRST WIZARD OF CINEMA (Francia/1896-1913) – FLICKER ALLEY (USA)
GEORGES MÉLIÈS (Francia/1861-1938) – ARTE / STUDIO CANAL (Francia)
THE HARRY LANGDON COLLECTION LOST AND FOUND (USA/1924-1927) di Harry Edwards e Roy Del Ruth – ALL DAY ENTERTAINMENT (USA)
I AM CUBA (*Soy Cuba*, URSS-Cuba/1964) di Mikhail Kalatozov – MILESTONE FILM & VIDEO (USA)
JE T'AIME JE T'AIME (Francia/1968) di Alain Resnais – EDITIONS MONTPARNASSE (Francia)
LAND OF PROMISE: THE BRITISH DOCUMENTARY MOVEMENT 1930-1950 (GB/1931-1950) – BFI (GB)
LE LIT DE LA VIERGE (Francia/1969) di Philippe Garrel – RE:VOIR (Francia)
LE MOINDRE GESTE (Francia/1962-1971) di Fernand Deligny – EDITIONS MONTPARNASSE (Francia)
NIGHT MAIL (GB/1936) di Harry Watt e Basil Wright – BFI (UK)
NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (Germania/1921) di F.W. Murnau – EUREKA VIDEO (GB)
L'ORO DI ROMA (Italia-Francia/1961) di Carlo Lizzani – MEDUSA VIDEO (Italia)
PANZERKREUZER POTEMKIN (URSS/1925) di Sergej Eisenstein – TRANSIT FILM GMBH / UNIVERSUM FILM GMBH (Germania)
LE RÉVÉLATEUR (Francia/1968) di Philippe Garrel – RE:VOIR (Francia)
THE RIVER (USA/1929) di Frank Borzage – EDITION FILMMUSEUM (Germania)
DER ROSENKAVALIER (Austria/1926) di Robert Wiene – FILM ARCHIV AUSTRIA
LA ROUE (Francia/1922) di Abel Gance – FLICKER ALLEY (USA)
SCIENCE IS FICTION: THE FILMS OF JEAN PAINLEVÉ (Francia/1927-1972) – BFI (GB)
LA SIGNORA DI TUTTI (Italia/1934) di Max Ophüls – RIPLEY'S HOME VIDEO (Italia)
THE THREEPENNY OPERA (Germania/1931) di Georg Wilhelm Pabst – THE CRITERION COLLECTION (USA)
I VINTI (Italia/1952) di Michelangelo Antonioni – MINERVA – RARO VIDEO (Italia)

I MUSICISTI / THE MUSICIANS

Alain Baents svolge attività di musicista in Belgio. Come pianista e organista accompagna da una quindicina d'anni film muti, in particolare per la Cinémathèque Royale de Belgique.

Neil Brand è compositore, autore e musicista e ha accompagnato film muti per 25 anni al National Film Theatre di Londra e in numerosi festival internazionali. Si è dedicato inizialmente alla recitazione e ha composto musiche per documentari televisivi, DVD, musical teatrali e ha realizzato premiate opere radio-televisive.
www.neilbrand.com

Timothy Brock ha intrapreso ancora giovane la carriera di compositore e direttore d'orchestra. A soli 26 anni inizia la sua direzione artistica della Olympia Chamber Orchestra. Il suo impegno nel cinema muto risale al 1986. Nel gennaio del 1999 ha avuto inizio la collaborazione con gli eredi di Charlie Chaplin che gli hanno affidato il restauro e la ricostruzione di nove partiture originali.

Matti Bye, nato nel 1966, ha composto partiture per orchestra per molti classici del cinema muto svedese. Lavora per la Cinemateket di Stoccolma dal 1989 e ha suonato in vari festival cinematografici europei.

Antonio Coppola, nato a Roma, ha studiato pianoforte, composizione e direzione d'orchestra. Dal 1974 si occupa esclusivamente di musica per cinema muto. Ha accompagnato film muti in tutto il mondo, collaborando anche con numerose televisioni.
www.antoniocoppola.eu

Marco Dalpane ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio di Bologna. Autore di musiche per il teatro e la danza, da anni si dedica all'accompagnamento di film muti come pianista e compositore, collaborando con la Cineteca del Comune di Bologna.

Maud Nelissen, pianista e compositrice, ha accompagnato per molto tempo i film del Nederlands Filmuseum. Ha collaborato a lungo con la Dutch Film in Concert Foundation. È inoltre fondatrice dell'orchestra *The Sprockets*, che esegue le sue partiture ed i suoi arrangiamenti in Olanda e all'estero. Si esibisce inoltre in Europa come solista o con altri ensamble.
www.maudnelissen.com

Donald Sosin, compositore, arrangiatore, direttore, accompagna i film de Il Cinema Ritrovato dal 1999. Newyorchese di nascita, è accompagnatore per le proiezioni di MoMA, Lincoln Center, BAM e AMMI, ma anche per le Giornate del Cinema Muto e numerosi altri festival. Con la moglie Joanna Seaton coordina laboratori di musica per il cinema per studenti di scuole superiori e università.
www.newmoviemusic.com

Gabriel Thibaudeau, pianista e compositore canadese, specialista di musica di accompagnamento per il cinema muto, dal 1988 lavora per la Cinémathèque Québécoise come pianista, esibendosi anche nei più importanti festival sia come solista sia come membro di varie orchestre tra cui l'orchestra sinfonica di Montréal.

Alain Baents *has been performing accompaniments for silent movies as a piano and organ soloist for years, mainly at the Cinémathèque Royale de Belgique.*

Neil Brand *is a composer/writer/musician, who has accompanied silent films for 25 years at the National Film Theatre in London and at international festivals around the world. Trained originally as an actor, he has composed scores for TV documentaries, DVD releases and musical theatre and written award-winning plays for radio and TV.*
www.neilbrand.com

Timothy Brock *has started very young his composer and director career. At age 26, he became principal conductor of the Olympia Chamber Orchestra. His relationship with silent films began in 1986. From 1999 on, he collaborates with the Chaplin family who asked him to restore and reconstruct nine original scores.*

Matti Bye*, born in 1966, has composed orchestral scores for numerous Swedish silent film classics. He has been in the Cinemateket in Stockholm since 1989, and has played at several European film festivals.*

Antonio Coppola*, born in Rome, has studied piano, orchestra conducting, and composition. Since 1974 he has worked exclusively on the accompaniment of silent films. He has accompanied silent films all over the world, also working with several broadcasting companies.*
www.antoniocoppola.eu

Marco Dalpane *studied piano and composition at the Conservatory of Bologna. He has written musical scores for theatre and dance performances. For many years now he has been collaborating with the Cineteca del Comune di Bologna accompanying music for silent movies as a piano soloist and composer.*

Maud Nelissen*, pianist and composer, has played for several years at the Nederlands Filmmuseum. She has been working intensively with the Dutch Film in Concert Foundation. She founded the group The Sprockets, with which she performs her own compositions and arrangements in Holland and in other countries. She also performs throughout Europe solo or with other special film-ensembles.*
www.maudnelissen.com

Donald Sosin*, composer/arranger/conductor, has performed at Cinema Ritrovato since 1999. A native New Yorker, he plays for films at MoMA, Lincoln Center, BAM, AMMI, Pordenone, and other festivals around the world. He and his wife Joanna Seaton lead film music workshops for high school and college students.*
www.newmoviemusic.com

Gabriel Thibaudeau*, pianist and composer, is a Canadian specialist in musical accompaniment for silent movies; since 1988 he has been working at the Cinémathèque Québécoise, also playing at varous festivals as a piano soloist or member of different orchestras, including Montreal symphony orchestra.*

L'Europa ama i festival europei

Come luogo privilegiato d'incontro, di scambio e di scoperta, i festival offrono un ambiente stimolante e accessibile per quell'ampissima gamma di talenti, storie ed emozioni che è la cinematografia europea. Il Programma MEDIA dell'Unione Europea ha il fine di promuovere l'eredità audiovisiva europea, per incoraggiare la circolazione transnazionale di film e incentivare la competitività dell'industria audiovisiva. Il Programma MEDIA riconosce il ruolo culturale, educativo, sociale ed economico dei festival, contribuendo a finanziarne, nel 2007, ben 82 in tutta Europa.
Questi festival si distinguono per la ricchezza e la varietà delle occasioni di programmazione, di collaborazione e di incontro tra professionisti e pubblico, per le loro iniziative educative e per l'attenzione che dedicano al rafforzamento del dialogo interculturale. Nel 2007, i festival sostenuti dal Programma MEDIA hanno proiettato più di 14.500 opere europee per quasi 2.6 milioni di amanti del cinema.

Il Programma MEDIA è lieto di sostenere la 22ª edizione de Il Cinema Ritrovato ed estende i suoi migliori auguri per un evento stimolante e tutto da scoprire a tutti gli ospiti del festival.

Unione Europea
MEDIA PROGRAMME
http://www.europa.eu.int/comm/avpolicy/media/index_en.html

Europe loves European Festivals

A privileged place for meetings, exchanges and discovery, festivals provide a vibrant and accessible environment for the widest variety of talent, stories and emotions that constitute Europe's cinematography. The MEDIA Programme of the European Union aims to promote European audiovisual heritage, to encourage the transnational circulation of films and to foster audiovisual industry competitiveness. The MEDIA Programme acknowledged the cultural, educational, social and economic role of festivals by co-financing 82 of them across Europe in 2007.
These festivals stand out with their rich and diverse European programming, networking and meeting opportunities for professionals and the public alike, their activities in support of young professionals, their educational initiatives and the importance they give to strengthening inter-cultural dialogue. In 2007, the festivals supported by the MEDIA Programme have screened more than 14,500 European works to more than 2,6 million cinema-lovers.

MEDIA is pleased to support the 22nd edition of Il Cinema Ritrovato and we extend our best wishes to all of the festival goers for an enjoyable and stimulating event.

European Union
MEDIA PROGRAMME
http://www.europa.eu.int/comm/avpolicy/media/index_en.html